
EL ARTE
EN LA
ARGENTINA
Jorge
Romero
Brest
Paidos

ARTE EN LA ARGENTINA
Últimas Décadas

ARTE Y ESTETICA

Director:
Jorge Romero Brest

1 Jean Hersch: **El ser y la forma.**

2 Jorge Romero Brest: **Arte en la Argentina, últimas décadas.**

3 Pierre Restany: **Los nuevos realistas.**

4 Restany-Romero Brest: **El libro blanco y el libro verde.**

5 Maurice Merleau-Ponty: **El ojo y el espíritu.**

ARTE EN LA ARGENTINA
Ultimas décadas

Jorge Romero Brest



Diseño gráfico
Ronald Shakespear

Este libro se terminó de imprimir
el día 11 de noviembre de 1969,
en Macagno, Landa y Cía.,
Aráoz 164, Buenos Aires

Impreso en la República Argentina
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

Defensa 599, 3er. piso
Buenos Aires

INDICE

PROLOGO

En este libro que publicamos y del cual soy autor, no se trata el tema del arte en la Argentina de modo habitual: en primer lugar por el corte cronológico, inconveniente para nuestro país, que fue impuesto por la Editorial Cappelli de Roma para su colección titulada "L'Arte dal dopoguerra ad oggi", habiendo sido destinado a ella; en segundo lugar porque no se informa detalladamente sobre todos los artistas de valor que han trabajado entre 1945 y 1969, deseoso como estuve al escribirlo de señalar únicamente a quienes innovaron en nuestro medio artístico. Y eso que por tratarse de un libro que iba a ser leído por extranjeros, no extremé la severidad de mi elección de nombres, incluyendo algunos que de otra manera no hubieran figurado.

A pesar de este carácter, considero oportuno publicarlo en Buenos Aires y en la colección que dirijo. La limitación en un sentido y la ampliación excesiva en otro que acabo de apuntar, no lo invalida como para mantenerlo inédito en castellano, ni justifica que por el momento al menos intente escribir otro libro.

Por otra parte y sin restar valor a los creadores que cito, creo que lo importante es la exposición de ideas a propósito del proceso reciente de nuestro arte. En ellas se ha de fijar el lector, sin dejarse oscurecer por el juicio estimativo que le merezcan los artistas, sea porque no les doy el lugar que merecen a juicio de él, sea porque los ensalzo demasiado. El acuerdo o el desacuerdo en el plano de las ideas es el que puede ser fecundo, lo demás es materia opinable.

JORGE ROMERO BREST

INTRODUCCION

I. Método para juzgar

1. Quién soy. No sería honesto que formulara juicios críticos sobre las obras de mis compatriotas sin enunciar con qué criterio lo haré. En el país se han ido formando grupos artísticos de opuesta ideología, cada uno con sus creadores, contempladores, coleccionistas, críticos, galerías, museos, revistas, y mal se orientaría el lector si no supiera a cuál pertenezco.

En consecuencia le informo: * soy de los que conciben e impulsan el desarrollo artístico en campo desde luego particular, pero con vistas al universal, oponiéndome a los tradicionalistas y a los partidistas. Para mí, el arte no es un fenómeno de repetición como suponen unos, ni un epifenómeno como suponen otros; es un fenómeno original que sucesivos e irrepetibles momentos componen en el tiempo, conservando su carácter únicamente cuando los creadores y contempladores provocan esos momentos, que son de cambio permanente, avanzando hacia nuevas realizaciones.

También le informo que la teoría de mi juicio crítico se funda en el examen fenomenológico de la conciencia artística, según sea lo que intencionalmente se mienta con las imágenes creadas, sin descuidar el papel del inconsciente en la formación y contemplación de las mismas. Tema que he tratado en mi *Ensayo sobre la contemplación artística*, Eudeba, 1966, y al que me remito para mayores precisiones.

2. Conciencia de imaginar. Efectivamente, sostengo en dicho ensayo que además de mentar los objetos mundanales, y los dioses, ideas, sentimientos, deseos, mandatos, metamorfoseados en símbolos, y de mentarse a si mismas como cosas dibujadas, pintadas, esculpidas, grabadas, las imá-

* El libro fue escrito para ser publicado en italiano, de modo que la información no es para nuestro público.

genes artísticas mientan algo indefinido y de potencia inacabable: lo real, donde todo se origina, distinguiendo por supuesto lo real de las realidades, que son formas originadas.

¿Cómo llamar, entonces, a la conciencia productora de esas imágenes atípicas? La llamo "conciencia de imaginar": conciencia, por ser acto intencional, y de imaginar, prefiriendo el infinitivo del verbo a cualquier forma sustantivada, pues lo que cuenta es la acción. Así espero que no se confunda la conciencia de imaginar con la conciencia de objeto en imagen ("conciencia imaginante" para Jean-Paul Sartre) y la conciencia de imagen (aunque Sartre no la acepte), ambas de finalidad estática, y se comprenda cómo y cuándo las obras de arte valen o no valen.

Porque si la conciencia de objeto en imagen permite reproducir las realidades en la mente, y la conciencia de imagen permite concretar en obra lo imaginado (cuadro, estatua, etcétera), la conciencia de imaginar va más allá de las realidades y las obras, hacia lo real como he dicho, dotando a las imágenes de contenido tan inestable que sólo dejan como saldo, cuando se las hace o se las contempla, la posibilidad de operar haciendo o contemplando obras nuevas. Y aunque parezca obvio decirlo, ésta es la conciencia artística.

3. Los mensajes y los medios. No faltará quién relacione esta tesis acerca del saldo operativo que dejan las imágenes artísticas, con la conocida tesis de Marshall Mac Luhan, tal como la sintetizó él mismo: en esta era de la electricidad, "el medio (de información y comunicación) es el mensaje", o sea que no hay mensaje explícito.

Motivo evidente hay para que relacione ambas tesis, si considera ciertas expresiones artísticas de ahora, en particular el llamado "arte de los medios", aunque también los *happenings*, objetos y *environments*, nuestras "experiencias", las máquinas inútiles, los aparatos cinéticos y más de un cuadro, los cuales no parecen transmitir mensaje alguno, o si lo hacen carece de resonancia sostenida. Mas, ¿tendrá motivo si considera las obras de antes? ¿No son ellas mensajes explícitos? Se impone reconocer que fueron empleadas para transmitir mensajes explícitos, o implícitos pero reconocibles como tales.

Para resolver el problema aconsejo reflexionar sobre el juicio que emitimos al contemplar obras pretéritas. ¿Acaso se refiere a los mensajes que transmiten? ¿Adoramos los dioses, aceptamos las ideas, compartimos los sentimientos y deseos, cumplimos los mandatos que nos imponen esas obras? Nada de esto, ¿verdad? Sin saberlo, nuestro juicio se refiere a lo que siempre han sido: nada más que medios con los cuales tuvieron forma original los dioses, ideas, sentimientos, deseos, mandatos, comunicando la vigencia de éstos en cada época.

La mayoría seguirá diciendo, lo sé, que no hay comparación posible, pues las obras de antes eran imágenes de "cosas verdaderas" y por ello permanecen, mientras que las expresiones de ahora, ni siquiera imágenes, o imágenes deterioradas, nada tienen de "verdaderas" por ser contingentes, destruyendo así el principio mismo de la permanencia de las obras de arte.

Creo que la mayoría se equivoca, al oponer irreductiblemente los mensajes a los medios. En cuanto comprenda el carácter relativo de los mensajes, relumbrará el carácter absoluto de los medios, y justificará la preponderancia de los segundos, en todo tiempo, pero más cuando el hombre quiere manifestarse con libertad, como ocurre en nuestros días.

Sólo que la relación entre los medios y los mensajes es muy sutil. En primer lugar, porque aun siendo relativas las verdades que transmiten los mensajes, relativas para nosotros, como parecieron absolutas en la época de vigencia, aseguran la permanencia de los medios. En segundo lugar, porque los medios actuales tienen un carácter vital que no tienen los de otrora. Por tanto, hay que descubrir la similitud de las obras de antes y las expresiones de hoy por debajo de innegables diferencias entre ellas.

De todos modos, lo dicho basta para establecer que estimo valiosas las obras de arte cuando incitan a imaginar, sin detener el proceso de creación, ni el de contemplación, que es otra manera de crear; *a contrario sensu*, que estimo sin valor a las obras que incitan a detener ese proceso, haciendo que parezcan definitivas las realidades imaginadas, o las cosas materiales en que se concretan. La conciencia de los medios unida a la conciencia de los mensajes, conduce al valor; nunca la conciencia aislada de unos y otros.

II. Antecedentes lejanos de nuestro arte

1. Intención. Va de suyo que destacaré las obras y actitudes de quienes crean haciendo el juego antedicho entre las realidades y lo real. Y cuando se trate de quienes lo hayan hecho en restringido campo particular, aquellas que por fermentales ayudaron a ese juego. Pero también voy a señalar los antecedentes de nuestro arte actual, aquí los lejanos y en la primera parte del libro los próximos, para que las nuevas expresiones artísticas no parezcan nacidas por generación espontánea.

2. La cuestión del folklore. Empiezo por destacar la pobreza cultural de los indígenas que poblaban el país antes de la conquista, sobre todo en el área del Río de la Plata, así como la estereotipada cultura que alentaron los españoles durante más de dos siglos. Argumento no decisivo pero coadyuvante para no extremar la importancia de las formas folklóricas, que por su falta de resonancia universal sólo atrasan nuestro desarrollo artístico.

Me apoya José Ortega y Gasset, inolvidable maestro, cuando dice que nunca se forma un pueblo por dilatación de un núcleo inicial, ni siquiera de la familia —por otra parte posterior al Estado— sino "por organización de muchas unidades sociales preexistentes en una nueva estructura". Es cierto que lo dice a propósito de Roma y que nuestro país no es un imperio, pero es válido el principio en cuanto se organizó también por incorporación de pueblos y sobre todo en cuanto no lo hizo por dilatación de un núcleo inicial.

Entonces será fácil advertir cuán falsa es la teoría de un arte actual que debe ser folklórico. Primero, porque tal arte folklórico corresponde ya a una incorporación; segundo, porque al poner la mirada en esa pequeña parte incorporada, se cierran los ojos a otras incorporaciones que cuentan mucho más para saber qué es la Argentina en la actualidad.

Hay una excepción, sin embargo, la obra folklórica aunque europeizante del eminente pintor uruguayo Pedro Figari (1861-1938), a quien cito por haber vivido en Buenos Aires buena parte de su etapa creadora. Un pintor sin angustia y sin tragedia, ajeno a todo empaque; un folklorista, "no por haber pintado escenas con negros, chinas y gauchos, que ni el recuerdo se las pudo inspirar, pues probablemente jamás fueron como las pintó, sino por haber dado con ellas la nota entre sarcástica y sentimental, primitiva, popular, de estos pueblos americanos casi vírgenes", según escribí una vez.

3. Los primeros artistas argentinos. Quiero decir, pues, que cuanto se ha hecho artísticamente en el país procede del esfuerzo propio de sus habitantes, a partir casi de cero. Ya que el ejemplo de algunos mediocres artistas europeos que cultivaron la pintura y el grabado en el siglo XIX, imponiendo el gusto pintoresco que tenían por ser europeos transplantados, sólo sirvió para que los nuestros registraran personas, hechos, lugares, no para imaginar ampliamente. Ya eran demasiado civilizados para hacerlo con espontaneidad, y los mestizos del norte demasiado primitivos para competir con los altoperuanos y peruanos.

La primera vez que me ocupé del arte nacional señalé ese desequilibrio inicial con el arte de Europa, el cual se fue agravando a lo largo de un siglo y medio hasta producir un estado endémico de frustración. "Nunca se comprenderá el carácter de nuestras artes plásticas —escribí en *Ver y Estimar*, Nº 1, 1948— si no se contempla esta fase de iniciación de un proceso que pudo acelerarse con la incorporación de muy variadas experiencias, pero que ignoró la medieval asentada en el milagro".

He aquí el motivo fundamental de la frustración: recibimos el arte posmedieval de los europeos sin comprender el impulso carismático del milagro. Que por supuesto señoreó aquí, mas no como posibilidad de existencia; lo hizo como signo ritual, mero adorno o fría imagen de terror, sin favorecer la identificación entre imaginación y realidad que dio sentido a todo el arte del viejo continente, hasta nuestros días.

La pintura diestra y sólida de nuestro artista epónimo, Prilidiano Pueyrredón (1823-1870) es prueba también de cómo faltaba espíritu carismático en el país.

4. Antes y después de la Primera Guerra Mundial. Con la generación que maduró a fines del siglo XIX varió la situación, por el mayor refinamiento de la alta sociedad porteña y el contacto directo de ciertos artistas y coleccionistas argentinos con el arte de Europa. Pero la frustración fue grande al no comprender éstos el impresionismo, absorbiendo en cambio la enseñanza y el gusto de los académicos que dominaban en Milán, Roma y París. ¿Rasgo inteligente de quienes sabían medir sus fuerzas? Quizá, salvo que la faena de ellos pudo haber sido de más largo aliento.

En el artículo citado señalé asimismo el complejo de inferioridad que debió formarse ya en la época colonial, no sólo por la destreza de los europeos, que no era difícil de obtener y en cierto modo se obtuvo, sino por la imposibilidad de infundir sentido inmanente a las imágenes de realidades.

El complejo fue menos paralizante, sin embargo, para quienes viajaron a Europa entre 1890 y 1900, que para quienes viajaron después, incapaces como fueron éstos de conservar el encanto aldeano que tenían las obras de sus mayores, sin asimilar tampoco las tendencias universalistas en favor: *fauvisme*, cubismo, etcétera. Considero que fue el momento culminante de la frustración.

5. Antes y después de la Segunda Guerra Mundial. La situación no mejoró en las décadas anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial. Fue el momento de pesimismo en que escribí el artículo de 1948, fustigando a la comunidad nacional por su falta de destino. "¿Puede acaso nutrirse el arte con una realidad que para nadie es palpitación de angustia por el destino del ser colectivo? Diré más, que los argentinos no sienten el destino como repertorio de posibilidades a realizarse en función de sus potencias anímicas, sino como posibilidades que *deben* realizarse en el plano práctico y materialista, de donde deriva nuestra falta de alcances espirituales, nuestra frialdad y nuestra menguada fantasía. Si aquéllos no tuviesen tanta seguridad en los altos destinos del país, si vacilaran y contaran más con las fuerzas del alma que con las del capital, hallarían la raíz metafísica de su existir, el meollo de su destino."

Esto dije entonces, pero el momento está pasando y así como escribí en 1964, al presentar la exposición "New Art of Argentina" en los Estados Unidos, que había comenzado el desbloqueo de los artistas y el público argentinos, puedo decir ahora que los síntomas en aumento nos permiten ser más optimistas.

¿Quiénes crean este optimismo? Los que ajustan su conducta a las situaciones económico-sociales que ordenan el progreso del mundo occidental, destruyendo los esquemas rígidos heredados, en todos los campos. Es decir, los que aceptan la conformidad de que habla David Riesman, como trampolín para fortalecer la creatividad, no para dormir en las delicias de Capua que los éxitos ocasionales proporcionan.

Lo que de ninguna manera significa desconocer a los antecesores. Tal vez los artistas avanzados en las primeras décadas del siglo, unos pocos coleccionistas y mercantes, ciertos críticos con voz apenas escuchada, no hayan impulsado el desarrollo del arte con suficiente energía y en el plano conveniente, pero de todos modos iniciaron el camino que recorren cómodamente los jóvenes de hoy.

III. Ensayo de explicación

1. Solución técnica. No ha mucho que vislumbro la solución del problema. Si las obras de nuestros artistas han sido frustrantes en general, si ellos mismos se dejaron dominar por un complejo de inferioridad, si la sociedad argentina no se ocupó de su destino, todo procedió de una pobre conciencia de imaginar, incapaz de dirigirse a lo real como haz de posibilidades infinitas e irrepetibles.

Este es el *quid.* Como no se comprendió la inevitable alienación que implica crear y contemplar obras de arte, tampoco se comprendió la manera de desalienarse con ellas, si en vez de considerar definitivas a las imágenes artísticas, se las considera motivos para imaginar sin descanso. Se atacaron las realidades para imitarlas, reflejarlas o construirlas, según el caso, cuando se hubiera debido dotar a las imágenes de tales realidades con la energía que las anima solamente.

Por esto planteo y resuelvo la cuestión en términos éticos. En esta tierra no faltó sensibilidad, ni destreza, ni la relativa libertad que podía asegurar una democracia incipiente; tal vez faltó información, pero sobre todo libertad interior para que la creación fuese una aventura y no un oficio alienante.

Tal factor de alienación actúa todavía en forma de variados prejuicios. Tan nocivos los que sostiene la clase burguesa como la intelectual, por no hablar de los que mueven a políticos, pedagogos y periodistas, quienes no cumplen en general la misión respectiva de organizar el país, dar cultura a sus habitantes y proporcionar información desde el punto de vista de la libertad interior.

El único factor de progreso son los jóvenes con sus costumbres libres, superando los prejuicios e imponiéndose por presencia. Ellos son los que

afortunadamente han empezado a ordenar, cada día más, la conducta de todos, hasta de los viejos: ese profesor anquilosado, ese artista incomprensivo, ese político ensoberbecido, ese funcionario en regresión... que cuando no se trata de la tarea específica se deja convencer por sus hijos o cede a las exigencias del status a que llega. De otro modo, el avance de nuestro arte sería inexplicable.

2. Posición personal. Soy suficientemente apasionado y tenaz para impulsar el desarrollo artístico del país desde hace más de treinta años, sin desfallecer. Lo he hecho como profesor de cátedra libre primero y universitaria después; como crítico en varios periódicos (1939-1943) y muchas revistas, entre ellas *Ver y Estimar*, que fundé y dirigí (1948-1955); como director del Museo Nacional de Bellas Artes (1955-1963); como autor de libros, ensayos y artículos desde 1929; como jurado de concursos nacionales y de los más importantes premios internacionales (Bienales de Venecia, San Pablo, París y Tokio). Lo hago como director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella y colaborador de algunas revistas. Pero también soy suficientemente sereno para tener paciencia y esperar que los bastiones de la reacción caigan. He esperado mucho tiempo y empiezo a recoger los frutos de mi paciencia: los bastiones caen uno a uno ante mis ojos, a pesar de que las condiciones internas en el país no son favorables.

Por lo que redactar este libro me provoca gran regocijo. Los argentinos hemos vivido disociándonos, sin permitirnos el lujo de ser libres, condición *sine qua non* para imaginar con amplitud. Aun no nos permitimos ese lujo, pero nos lo permitiremos a corto plazo. Con esta fe hablaré de los aspectos universales de nuestro arte.

PRIMERA PARTE

Desde 1945

I. Carácter de la etapa

1. Límites. El comienzo del período a tratar en este libro fue fijado por el importante cambio que produjo en Europa el fin de la Segunda Guerra Mundial. Cambio también importante en la Argentina, por cuanto aquí se preparaba el advenimiento de Juan Domingo Perón a la presidencia.

El período no tiene fin, puesto que llega hasta nuestros días, pero hay un hito definido en el camino: la llegada al poder de Arturo Umberto Illia, cuando se pensó que la República se organizaría de acuerdo con la Constitución, después de algunos años bastante azarosos.

Lo que significará referirse a un período de inestabilidad política, aplacada rebelión social y profunda depresión económica.

2. Aspecto político. Pero el mal era antiguo. Por fijarle fecha próxima, desde que Hipólito Yrigoyen asumió por segunda vez la presidencia, en 1928; pues a causa de su incompetencia senil y de la general crisis económica que afligió a todos los países a partir del año siguiente, estalló la primera revolución de una serie que llega a nuestros días, cada una de las cuales trató de enderezar la economía, sanear la administración, ordenar el espíritu público, modificar el régimen de la enseñanza... y por supuesto restablecer la autoridad del poder estatal.

La primera de esas revoluciones, en 1930, marcó un claro retroceso sea por la restauración del conservadorismo con tinte nacionalista y algún ribete de fascismo, sea por el debilitamiento del impulso económico que había cimentado nuestra riqueza, sea por el encerramiento que ya habían impuesto los radicales y aumentó la alianza militar-conservadora. El ascenso en el plano artístico que desde 1924 significara la acción del grupo Martín Fierro y la Asociación Amigos del Arte, se detuvo tan drástica como repentinamente.

La segunda revolución, en 1943, fue más compleja, porque si bien tuvo caracteres similares a la anterior, cambió su rumbo cuando Perón la condujo, hasta llegar a la presidencia en 1946, adoptando métodos dictatoriales: autosuficiencia neurótica, libertad de opinión suprimida, medidas demagógicas constantes, debacle financiera, afección a los antecedentes hispanocriollos en el orden cultural. Nunca fue más bajo el nivel artístico, mas como nunca las clases trabajadora y media fueron comprendidas, siendo extremadamente curioso que tanta insensatez como demostró Perón durante larguísimos diez años, haya tenido consecuencias en cierto modo progresistas.

No me refiero a las leyes sociales que dictó; otros países de Latinoamérica las obtuvieron sin recurrir a la dictadura; me refiero a la desilusión de toda clase de ideología que los más avisados empezaron a tener acerca de la posibilidad de desarrollarse al margen de la política oficial. Una consecuencia reactiva que sólo pudo manifestarse claramente en el campo del arte, por ser el de la libertad interior.

La siguiente revolución se llamó Libertadora (1955) porque tumbó a Perón y quiso volver las cosas a su quicio, pero no cumplió su objetivo. La única nota positiva, de corto alcance aunque para muchos sea el ejercicio verdadero de la libertad, fue la libre elección de Arturo Frondizi, quien llegó a la presidencia en 1958. Pero lo hizo con tales compromisos políticos y tal dependencia de las fuerzas armadas que sólo realizó en medida escasa el buen plan de desarrollo que tenía, hasta el golpe que lo derrumbó en 1962.

Los deterministas podrían sentirse a sus anchas explicando el estancamiento del arte en estas décadas como resultado de una situación en extremo caótica, con los necesarios ingredientes para que nadie levantara la cabeza. No obstante, favoreció la eclosión de un arte más libre en la etapa siguiente.

II. De la vieja generación a la moderna

1. Variaciones del naturalismo. Algunos pintores y escultores de la generación naturalista sobrevivían en 1945 enarbolando, ellos o sus partidarios, la consabida bandera de honradez y eficiencia técnica. Hay quienes luchan con ellos y quienes los defienden, pero es una lucha vana. Las obras que hicieron y hacen son menos que sombras, incluidas en cerradas estructuras sociales. No tienen otro refugio. La vida es inexorable con quienes la niegan.

Hubo, sin embargo, ciertos creadores que, de modo tímido, escaparon al peligro de un oficio estereotipado. Los que sin ajustarse al ritmo de progreso vital, mas dejando de hacerlo voluntariamente, para salvaguardar el ímpetu juvenil, supieron no repetirse. Un método mezquino, si se quiere, que suele dar buenos resultados.

Citaré al más importante de esos creadores: Miguel Carlos Victorica (1884-1955), bohemio con todos los agravantes, que había olvidado su paso por cierto taller académico de París y abroquelándose en un barrio popular de pescadores genoveses se satisfizo en pintar como le daba la gana. Pintor de desnudos y retratos ambientados en su mejor época, se superó sin embargo al final de su vida haciendo una serie de balcones con flores, impresionantemente frescos.

2. Los voluntariamente modernos. Otra fue la actitud de los que fueron voluntariamente "modernos" en la misma época. Habían vuelto de Europa casi dos décadas antes, siendo "modernos" en comparación con los naturalistas y porque hacían cuadros vagamente *fauves* o expresionistas. Pero eran modernos a destiempo, no sólo porque usaban formas que habían dejado de ser modernas en los países de origen, sino porque las habían aprendido sin descubrir sus ocultas motivaciones.

Como se ve, la cuestión a propósito de las obras que hicieron no se plantea en el plano de la mayor o menor adecuación de las mismas a las realidades. Cualquier forma se adecua a las realidades si el creador mismo es realidad, si es capaz de armonizar la conducta con el pensamiento. Lo que precisamente no lograron los componentes de esta generación.

Como soy apenas más joven que algunos, compartí el modo de pensar y sentir de ellos durante mucho tiempo. Sé por eso cuánto me ha costado liberarme de la seducción que ejercieron y aún ejercen, cuando ser moderno en Buenos Aires era practicar un oficio del espíritu, limpio y elegante. Sólo había un público reducido para las obras que creaban, mas carecía de importancia: el arte tronaba por encima de las dificultades, mejor si eran económicas. El arte como objeto, como actitud enderezada a crearlo, como espíritu determinado en sus posibilidades.

A la hora del resumen despiadado que hacen los jóvenes, por ejemplo, es difícil nombrar a unos y silenciar a otros. No obstante, señalaré a los que gozan de más prestigio por los rasgos distintivos de cada uno: Héctor Basaldúa (1895) por la libertad de factura y, sobre todo, de ritmo; Horacio Butler (1897) por la solidez de la composición, más que de las formas; Raquel Forner (1902) por la secuencia dramática de segundo día de la creación que impera en sus cuadros; Raúl Soldi (1905) por la gracia de las figuras que hace y el refinamiento del color en relación con empastes más refinados aún; Juan Carlos Castagnino (1908) por la intensidad del dibujo cuando representa animales, en blanco y negro sobre todo.

3. Los más valiosos. A la misma generación pertenecieron unos pocos con otro carácter, distinguiéndose por la legítima actitud inicial aunque muchos no la mantuvieran en la época de que me ocupo. Son los que tienen obra perfectamente ubicada en la historia de nuestro arte. ¿Hasta qué punto colaboraron para que se produjera el desbloqueo actual? La colaboración es innegable —la cultura, como la naturaleza, no da saltos— pero hay que rastrearla, no se ve a simple vista.

☫ En primer lugar figura Emilio Pettoruti (1892), gran maestro de la pintura que vivió muchos años en Europa y a su regreso hizo cuadros de valor internacional, entre 1925 y 1938. Con fe sostenida amasó las formas

futuristas con las cubistas, tan sólidamente como para que sus cuadros sean gemas, sin que se anote una falla. En 1948 realizó una gran exposición retrospectiva y, con tal motivo, me ocupé extensamente de su obra (*Ver y Estimar*, Nº 6, 1948). Nada tengo que agregar, ni modificar, a mi juicio de entonces. Lo confirman las obras que hizo posteriormente, en París, donde vive desde hace mucho tiempo.

"Pettoruti se vuelve esencialista, más todavía, conceptualista, al representar una naranja, una mesa o un rayo de sol, en el momento preciso que se acortan las distancias metafísicas con lo que no tiene otro signo que el de la existencia..." "Y aunque creo que ninguna concepción del mundo constructiva puede dejar de ser esencialista, también creo que nuestro siglo elabora sus esencias sobre nuevos contenidos de existencia, a las que trata el hombre de purificar. Nadie ha de renunciar al pensamiento, pero nadie que quiera sobrevivir ha de renunciar, en gesto de cansancio, a la urgencia de pensar viviendo, porque el hombre 'debe caminar sin volver la vista, siempre con la mirada puesta en el porvenir'. Lo digo con las palabras mismas de Pettoruti para recordarle que lo que se ha debilitado en él no es su saber, ni su capacidad de sentir, sino su combatividad, su pujanza constructiva..."

❦ La única figura comparable a la de Pettoruti es la de Pablo Curatella Manes (1891-1962), un escultor que vivió también muchos años en Europa, sobre todo en París, trabajando ahincadamente como cubista apenas se liberó de Bourdelle, su maestro. Por cuya influencia tal vez fue menos cubista que Lipchitz o Laurens, manteniendo la unidad temática de sus obras como Zadkine, y tan dinámico como Archipenko, o más en las esculturas abiertas que hizo después de las cubistas. De donde procede la originalidad de sus concepciones, escultóricas por encima de todo.

Cuando estalla la Segunda Guerra Mundial él era Canciller de la Embajada Argentina en París y no pudo trabajar sino a ratos. Se recobra, sin embargo, después de terminada la guerra y da la medida de su genio creador con una serie de esculturas sintéticas, cerradas y abiertas a la par, de apariencia geométrica por las formas elementalísimas que emplea, pero orgánicas por el sentido estructural con que las organiza. Serie que realiza ya en Buenos Aires, a partir de una estructura madre proyectada en Europa.

Así era Curatella Manes, el gran escultor abstracto que teníamos, cuando murió. Ejemplo para los jóvenes, lo que no puede decirse de los demás escultores de la generación.

☫ En 1960 murió Antonio Sibellino, nacido en 1891, y pocos meses después se pudo organizar una exposición con la casi totalidad de sus obras. Sin duda porque fue su primer rasgo característico una férrea y a veces esterilizante autocrítica, por exigencia superyoica y pasión orientada hacia el pasado.

Esta pasión explica el sentido humanista de sus esculturas. Crear era para él representar al hombre con todas sus potencias: la perceptiva y la pensante, en equilibrio con la de sentir. Segundo rasgo que lo define y hace comprender sus limitaciones, pese a las cuales jamás se opuso a los jóvenes.

Siempre a mitad de camino, pues, su obra pierde relieve a medida que pasan los años; ya empezaba a perderla en 1945. Pocos escultores, sin embargo, estuvieron dotados como él para impulsar la creación por caminos liberadores. No lo hizo porque no pudo, atrapado en la red de sus prejuicios.

☫ Problema más complejo plantea la obra de Lino Eneas Spilimbergo (1896-1964), pues con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial era arquetipo de modernidad en nuestro medio, y aun después gran maestro para los artistas izquierdizantes.

Italiano del norte por su prosapia, lo que implica obedecer a una directiva plástica sensual pero reprimida, nunca dejó de ser figurativo. Más dibujante que pintor, fue cruel consigo mismo en el castigo que se impuso para crear, llegando a síntesis extremas de línea, plano, volumen y espacio. Actitud que tal vez adquirió en su paso fugaz por el taller de André Lhote, o más probablemente por su experiencia del arte románico y gótico sobre el trasfondo de una inconfesada voluntad renacentista.

¿Moderno? Como fueron modernos algunos pintores europeos entre las dos guerras mundiales, capitalizando las conquistas de los grandes maestros

fauves, cubistas, futuristas, expresionistas... y sin coraje para hacer nuevos planteos de acuerdo con las nacientes necesidades vitales.

Una serie de dibujos pornográficos, desgraciadamente inédita por su deseo expreso, constituye tal vez la obra más importante, aunque nada de lo que pintó, dibujó o grabó hasta 1945 —siempre en cantidad reducida— carece de valor. Luego, sus dibujos mismos fueron cada vez más débiles.

✤ También de origen italiano, pero sin el rigor de Spilimbergo, el único pintor de la generación que tuvo real espíritu de aventura, hasta no ha muchos años, es Juan del Prete (1897), ahora habitante de Génova. Hasta el punto de poder afirmar que nada de lo nuevo en el campo de la imagen visual le fue ajeno.

Sí, del Prete es hombre de este siglo, inquieto como para haber sido el primero que echó por la borda los contenidos representativos de la imagen, con innegable calidad. Pero su conciencia de cambio fue a menudo voluntaria, careciendo de la densidad necesaria para que los cambios se produjeran por agotamiento de posibilidades.

4. Sesostris Vitullo. Destaco ahora a un escultor muy estimado en Europa después de muerto y recién ahora conocido entre nosotros, a pesar de los esfuerzos de Ignacio Pirovano y de mí mismo para que se lo valore como es debido: Sesostris Vitullo (1893-1953), solitario en París, donde vivió buena parte de su vida, sin mayores relaciones allí tampoco, recordando mitos de la patria lejana.

Vitullo tallaba la madera y la piedra cuando parecían haberse olvidado esos materiales y ese procedimiento. Era anacrónico por principio, incluso por su romántica manera de concebir las esculturas, de gran tamaño a menudo, y por supuesto figurativas. Mas no desconocía las experiencias de vanguardia y así pudo realizar una muy curiosa amalgama de figuración y abstracción. Con trabajo y esfuerzo, claro está, ya que recién al final de su vida halló la fórmula salvadora, en tótems y monumentos de severa plenitud, a semejanza de la que tienen algunas piezas de Wotruba, por citar a uno de los pocos escultores contemporáneos que trabaja con los mismos materiales.

Estoy seguro de que se hubiera sonreído satisfecho pero sin vanidad, de haber leído lo que escribió Jacques Putman en el catálogo de la exposición organizada por el Stedelijk Museum de Amsterdam en 1963: que sus obras "pueden figurar entre las más importantes de la época contemporánea".

5. Lucio Fontana. No sé hasta qué punto debo ocuparme en este libro de Lucio Fontana (1899-1968), pues a pesar de haber nacido en Rosario y de haber vivido muchos años entre su ciudad natal y Buenos Aires, como estudió en Milán y allí vivió desde 1947, tanto para los europeos como para los norteamericanos es un artista italiano. No obstante, Fontana fue un artista argentino. Basta comparar sus esculturas de antes, sus cerámicas y cuadros últimos con los de otros creadores italianos, para advertir que su originalidad se debió a la manera libre como manejaba la tradición, un rasgo que nos caracteriza indudablemente.

Mas, ¿por ventura son más libres los argentinos que los italianos? Aunque no hemos sido más libres, en cuanto a tener audacia para inventar, teníamos la posibilidad de ser libres, como se ve ahora, y Fontana la aprovechó con anterioridad. Por otra parte, el primer y fundamental manifiesto espacialista —"Manifiesto blanco", 1946— fue redactado en Buenos Aires con un grupo de jóvenes progresistas que lo acompañaron.

Además, lo hemos reconquistado. Después de larga ausencia, la gran exposición que organizó Jan van der Mark para el Walker Art Center de Minneapolis, USA, realizada luego en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires (1966), permitió que se anudaran de nuevo los lazos con él antes de morir.

Es demasiado conocido nuestro compatriota para que intente la caracterización de su obra. Me limitaré a puntualizar el sentido de lo que Fontana llamó "*concetto spaziale*", denominación usada para las obras hechas con diversos medios desde 1949. Ya que por su ambigüedad puede inducir al error de considerarlo un ideólogo.

Convengo, al respecto, en que le gustaba manifestar sus ideas, ante todo porque las tenía, pero nadie fue más hombre de acción que él, pintor-escultor-ceramista con las manos, con el cuerpo. De suerte que, por fortuna,

su "concetto spaziale" del arte no era concepto. Si lo hubiera sido, en términos estrictamente lógicos, implicaría una racionalización de la experiencia espacial que Fontana habría respetado. Y no lo hizo, porque llamaba "concetto spaziale" a su intencionalidad operante en el espacio, impulso escudriñador que apunta al tiempo, antiforma del espacio. ¿No revelan sus obras algo diferente de un concepto? ¿No colocan al contemplador en situación de abrirse al espacio, misteriosamente escondido tras una tela o en el interior de una esfera? ¿No le permiten recuperar el tiempo que limitan las obras en cuanto son cosas, para ser libre? "Si las piezas de Fontana no provocaran tal apertura de mundo hacia el tiempo, carecerían del alto valor que les otorgamos, en vista de cuánto se ha perdido también con ellas." Palabras que escribí en el catálogo de la exposición citada.

III. Los nuevos de entonces

1. Concretos. Un asomo de solución a la crisis en que se hallaba el arte nacional después de la Segunda Guerra Mundial fue dada por los artistas que se llamaron concretos. Francisco Bullrich dice, en un trabajo inédito, que hacia 1944-45 aquéllos tenían una información fragmentaria del movimiento europeo, y que recién en 1948 pudo observarse la influencia de Vantongerloo, Bill y Vordenberge en las obras que hicieron, después de los viajes a Europa de Maldonado y Girola. También por la vinculación con el arquitecto italiano Ernesto Rogers, que vivió algunos meses en la Argentina.

De todos modos, fueron concretos rápidamente, adoptando una posición legítima en principio, pues a diferencia de los presuntos *fauves*, expresionistas, cubistas, agotaron la experiencia. Cuando en 1964 presenté la exposición ya citada en USA, diciendo que los artistas argentinos habrían debido mirar no sólo hacia adentro sino hacia afuera, pensaba en Tomás Maldonado (1922), Alfredo Hlito (1923), Lidy Prati (1921), Ennio Iommi (1926) y Claudio Girola (1923), los concretos que así lo hicieron.

Ese mismo año escribí acerca de ellos en el libro que dirigió Will Grohmann, titulado *Kunst Unserer Zeit*: "¿No se trataba de adquirir los mejores medios de expresión para ser libres? ¿Para qué iban a practicarlos a medias so pretexto de respetar la tradición y las exigencias de la comunidad, cuando éstas eran nada más que paja?" Y agregué: "Los sudamericanos tenían que aprender en Europa tanto como fuera posible, y aprender a hacerlo bien. Algo similar debió pensar la pintora brasileña Tarsila do Amaral, cuando a la vuelta de un viaje a Europa recomendó a sus compatriotas que hicieran un período de 'servicio militar obligatorio en el cubismo'." Nuestros creadores hicieron su servicio militar en el concretismo.

Lo cierto es que por primera vez los europeos se interesaron por una manifestación artística argentina. En 1953, Max Bill llegó a decirme que

después del grupo dirigido por él, en Zurich, sobresalía netamente el de Buenos Aires. Y en ese mismo año tuvieron éxito los nuestros exponiendo en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y en el Stedelijk Museum de Amsterdam. Tuve la satisfacción de presentarlos en ambas exposiciones, haciendo notar cómo sobresalían "por el empeño en obtener formas que configuran un lenguaje universal, empeño que los conecta con los movimientos más progresistas de Occidente..."

El grupo se había ido constituyendo y desmembrando a la par desde 1944, cuando apareció la revista *Arturo*. Los que se llamarían concretos, lisa y llanamente respondieron al Manifiesto de Arte Concreto Invención, en el que se decía: "La era artística de la representación toca a su fin... la materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión. Ilusión de espacio, de expresión, de realidad, de movimiento... Las experiencias estéticas no representativas... han sido una exaltación de los valores concretos de la pintura... Exaltar la óptica decimos nosotros... El arte concreto habitúa al hombre a la relación con las cosas y no con las ficciones de las cosas..." (Blanca Stabile, "Para la historia del arte concreto en la Argentina", *Ver y Estimar*, 2ª época, Nº 2, 1954.)

En el grupo se destacaba Maldonado como el temperamento fuerte, diré el dramático, porque a pesar del refinamiento de las zonas cromáticas y de la pulcra severidad de las estructuras lineales, en sus cuadros los campos tienen un grado de tensión, sobre todo a causa de los contrastes, que permite decirlo. También por la posesión viril de los espacios virtuales, en los que se equilibra esa tensión dramática con la claridad de las ideas que los ordenan.

Hlito era menos subyugante y agresivo con sus estructuras, extremando la sugestión del signo con un carácter diré romántico. Bullrich destaca en el ensayo citado la originalidad de Hlito, aun frente a los maestros europeos, en cuanto al logro de un campo visual estallante por medio de pases y articulaciones de formas, tan sutiles como exactas. Así como el cambio ocurrido después, al hacer "una serie de cuadros que apoyaban la estructura composicional en desarrollos espirálicos, primero lineales y luego fundados en procedimientos puntillistas, adquiriendo su pintura un carácter a la vez más libre entre 1955 y 1957".

En cuanto a Lidy Prati, tan lírica como Hlito, especulaba más con la tensión del trazo, es decir, con la vibración que recoge accidentes, o con la flexibilidad de los espacios, quedando siempre algún resabio de ritmo orgánico. El día que Max Bill me habló elogiosamente del grupo, señaló a Lidy Prati como la más sensible del mismo.

Los escultores concretos fueron Iommi y Girola, muy apegados a los principios matematizantes de la creación y muy hábiles artesanos del metal, acaso porque habían sido orfebres en el comienzo, como el padre de ambos. Tal vez no hayan sido grandes creadores, menos ahora en que ya no son concretos, pero justo es decirlo, nadie llegó por aquí a tamaña profesión en el hacer escultórico.

Puede parecer que los frutos del movimiento concreto no hayan sido abundantes, pues Maldonado se dedicó a la teoría y la enseñanza del *Design* (llegó a ser rector de la Hochschule für Gestaltung, de Ulm, Donau), Lidy Prati dejó de exponer por lo menos, Iommi y Girola perfeccionaron el oficio sin mayores innovaciones, Hlito (que vive en México desde hace algunos años) detuvo su imaginación. Pero en la época del éxito (1951-52) todos alcanzaron un nivel de calidad internacional inesperado. Como los maestros europeos, sorprendía entonces la buena solución a que llegaron para adecuar las imágenes con el espacio, sin anular el plano (los pintores) ni el volumen (los escultores), obteniendo efectos poéticos con la geometría de posiciones que cultivaron.

Sólo fue lamentable que por haber mirado demasiado hacia afuera, finalmente perdieron la posibilidad de integrarse consigo mismos, y el movimiento abortó.

2. Grupo Madí y Gyula Kosice. Del grupo Arte Concreto Invención surgieron los disidentes que formaron el Movimiento Madí, con Carmelo Arden Quin y Kosice a la cabeza. Arte Madí —decían en el Manifiesto de 1946— "es la organización de todos los elementos propios de cada arte en su continuo. Con lo concreto comienza el gran período del arte no figurativo, en el cual el artista sirviéndose del elemento y de su respectivo continuo crea la obra en toda su pureza. Pero en lo concreto ha habido una falta de universalidad y de consecuencias de organización. Se ha re-

tenido la superposición, el cuadro rectangular, el atematismo plástico, el estatismo, la interferencia entre volumen y contorno... de aquí el triunfo de los impulsos instintivos contra la reflexión, de la intuición contra la conciencia... de la metafísica contra la experiencia... Madí confirma el deseo del hombre de inventar objetos, al lado de la humanidad luchando por una sociedad sin clases que libera la energía y domina el espacio y el tiempo en todos los sentidos, y la materia en sus últimas consecuencias". (Blanca Stabile, *ob. cit.*)

El Manifiesto Madí denuncia el estado de espíritu imperante en esos años, terriblemente intelectual y por ello destinado a la esterilidad creadora. No para Kosice, precisamente porque abandonó los principios rígidos del Manifiesto, pero aun así tengo la sospecha de que su desarrollo ha sido menos fácil a causa de ellos.

Ya con motivo de las obras que expuso Gyula Kosice (1924) en 1953, Blanca Stabile hizo notar cuán limitadas eran sus pinturas —como las de todo el Grupo Madí— y cómo manifestaba su mejor fuerza de artista en las esculturas: volúmenes opacos, masas que se prolongan en tensión por ciertos ritmos, cintas que se estructuran en el espacio y especialmente volúmenes transparentes.

Mas, como dije antes, el proceso de Kosice fue lento, a través de "un juego dialéctico franco, entre una férrea voluntad de forma definida, en la línea de la tradición europea, y otra de ruptura con el estatismo para introducir el movimiento indefinido". (*Art. International*, XII-7-1967.) Juego que comienza a resolverse al inventar la escultura hidráulica, recibiendo por los primeros trabajos que hizo en tal sentido, el Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1962.

En los últimos años ha hecho estupendas piezas, en particular semiesferas de aluminio, tan independientes y definitivas como cualquier escultura tradicional, por lo que no cabe incluirlo entre los inventores de hoy que intentan destruir el objeto escultórico. Pero recientemente ha realizado una decoración titulada Hidromural móvil, de tamaño enorme, para una galería comercial de Buenos Aires, que señala una actitud diferente. No sólo porque utiliza la cascada de agua en vez de la gota o el chorro organizado, sino porque la combina con luces que corren por varillas de plexiglás, po-

niendo al contemplador en una situación más existente, por la intensidad y variedad de los actos que debe realizar.

En el artículo de *Art International* citado antes me pregunto si el "hidromural móvil" de Kosice es un *environment*, y respondo que "sería ampliar demasiado el alcance existencial de la obra o restringir demasiado el significado del vocablo". No obstante se acerca, como se pudo comprobar en la exposición del Instituto Torcuato Di Tella (1968), con pocas innovaciones formales.

3. Abstracto-intuitivos. En la exposición más completa que realizaron los concretos (Galería Viau, Buenos Aires, 1952), figuraban tres pintores no muy ortodoxos: José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo, los que pasaron luego a integrar el grupo de los abstracto-intuitivos, con Clorindo Testa y Kasuya Sakai, grupo consagrado, a su vez, cuando el Museo Nacional de Bellas Artes lo acogió en 1960.

Por supuesto hubo otros pintores abstracto-intuitivos, aun los hay. Hasta puede afirmarse que los otros fueron abstracto-intuitivos y no éstos, a juzgar por el origen concreto de los tres primeros, el sentido arquitectónico que imprimió el cuarto a sus creaciones y la caligrafía japonesa incluida en las del último. Los cito en primer término, sin embargo, por la importancia de la actitud que asumieron en un momento confuso de nuestra historia, y porque, después de mirar hacia afuera en la primera etapa del desarrollo, han sido inmunes a toda forma de alteración contemporánea, sin mirar hacia adentro tampoco. Como si hubiesen estado seguros de que la semilla era buena y sólo debía florecer la planta.

Los cinco pertenecían a la generación intermedia cuando expusieron en el Museo Nacional. "Ni demasiado maduros para juzgarlos en perspectiva final, ni demasiado jóvenes para considerarlos promesas nada más" —escribí en el catálogo de aquella exposición. Y agregué—: "Promesas son, ¿cómo dejar de serlo?, pero de cumplimiento seguro."

El vaticinio no fue por completo acertado. Cumplen apenas Fernández Muro y Grilo, con excesiva seguridad. A los demás les cuesta mantenerse creadores. ¿Será porque Ocampo vivió muchos años en Europa, Fernández

Muro y Grilo viven en Nueva York desde 1962, Sakai se ha radicado en México? ¿Será porque Ocampo es diplomático, Sakai profesor de cultura japonesa y Testa arquitecto?

La cuestión es importante, porque eran los pintores más valiosos hacia 1960, y no por los premios locales obtenidos —el procedimiento para sobresalir de la generación anterior— sino por la calidad de las obras que hacían. Tal vez se equivocaron al salir del país, o al desempeñar tareas reñidas con el arte visual. Más bien creo que sufrieron los estragos de la teoría abstraccionista, cifrando en una conciencia que apuntaba a la imagen misma y no al imaginar. Por temor a lo cotidiano, pero también por esa soberbia que suele ensombrecer a los artistas mejor dotados en países donde el arte tiene pobre resonancia pública.

♆ José Antonio Fernández Muro (1920) pertenece a una estirpe de pintores que no aparecen en los demás países latinoamericanos: tesoneros en el hacer hasta el virtuosismo, seguros en el pensar hasta la rigidez, sólidos en el imaginar hasta la austeridad. De Prilidiano Pueyrredón a Pettoruti y de éste a Fernández Muro: por mucho que se busque, los tres puntales en un lapso de cien años, creadores de formas-roca que desafían el vendaval de la existencia. No tan intelectuales, empero, como para descarnar la forma y acceder al esquema, oscilando entre el rigor y el placer, la geometría y la experiencia.

Cuando expuso en el Museo Nacional y al año siguiente como invitado de honor en el Premio Instituto Torcuato Di Tella, había llegado al equilibrio de sus fuerzas. Subyacentes estructuras geométricas que se vinculaban con las de ciertos concretos en el momento del deshielo, eran animadas por una materia-color rica pero fluida a causa de los puntos a que se reducía. La pintura era para él una mostración de gozoso saber, un escaparate de felices intuiciones en cielos de orden, la fiesta de un maridaje perfecto.

Desde que vive en Nueva York no ha cambiado la posición original frente a las realidades y a las telas blancas, pero se registran algunas variaciones: hacia 1962-63, una factura más rica de la materia con menor acentuación en los contrastes de color, acaso su manera personal de acercarse a los

informalistas; hacia 1964-65, una factura más gruesa todavía, incorporando elementos de la vida cotidiana —improntas de cloacas neoyorkinas, letras y palabras, signos que no significan, manitos que apuntan a nada—, acaso su manera personal de acercarse a los neorrealistas; hacia 1966-67, una vuelta al rigor original, con mayor riqueza y madurez.

Mas no hay que engañarse con Fernández Muro. Siempre ha sido él y lo sigue siendo, en su isla. Un hombre que creyó ver claro en cuanto le rodea y que detestando la confusión conforma la existencia de sus imágenes pintadas a la de sus imágenes vividas. Sólo que gobierna a unas y otras como si el mundo fuese una cáscara tras la cual se esconde el vacío. En definitiva, un realista, pero cínico, con la suficiente dosis de neutralidad afectiva y desdén por cualquier forma de trascendencia, para ser moderno sin quererlo, sólo por su impavidez.

⚜ Sarah Grilo era hacia 1960 una extraña pintora poscubista, sin fundir el orden mental con el material para expresarse, como lo dije entonces. Luego ha cambiado más que Fernández Muro, su marido. Sarah ha sentido profundamente el impacto de la vida neoyorkina, pintando formas en un clima de indefinición, bastante cerca de los informalistas si no fuera por su enorme contención para crear. La que debe determinar el desvío de ahora hacia una especie de impresionismo neorrealista con formas ambientales de referencia urbana.

⚜ El tercero del grupo que destacaré es Clorindo Testa (1923), un arquitecto de talento que se caracteriza por su actitud nada convencional para proyectar edificios y que, no obstante, se perfilaba en 1960 como el más importante pintor argentino. Era el momento de auge del informalismo y él consiguió aunar en sus imágenes pintadas la energía indomablemente dispersa de aquella actitud con un vago sentido de construcción espacial.

Su poética fue así sentidamente romántica, sin renunciar al ejercicio intelectual. Lo dije en el catálogo de la exposición citada: "Todo en su pintura es embrional, como si ella se estuviese haciendo. Tal vez por eso rechaza el color, bastándole los blancos calizos, los negros grisáceos, los

grises negruzcos, con los que se mueve en una especie de primer día de la creación".

Pero desgraciadamente se ha detenido. ¿Le robó tiempo la construcción del Banco de Londres y Río de la Plata, edificio monumental y de muy avanzada concepción del que fue principal artífice? No creo que haya dejado de crear por falta de tiempo. El es muy inteligente para repetirse y desoír a los jóvenes que, por el contrario, protege. A menos que nos vuelva a sorprender como nos sorprendió un día, en el comienzo de su carrera, haciendo cuadros al óleo como si fueran apuntes de escenas callejeras y extrayendo de ellas una expresión entre lírica y grotesca; a menos que vuelva a ocurrir —¿y por qué no?—, se diría que el arquitecto ha vencido al pintor.

❦ También vive en Nueva York, y desde hace años, Marcelo Bonevardi (1929), antiguo becario de la *Guggenheim Foundation* y de la *New School for Social Research*, que se desarrolló por completo en dicha ciudad. A punto que sería difícil relacionar las obras hechas allí con las anteriores en su Córdoba natal.

El es bastante joven como para incluirlo en la etapa siguiente, sobre todo porque su éxito de público, crítica y venta es reciente, pero desde el ángulo expresivo no supera a los artistas mencionados anteriormente, desempeñándose con maestría, hay que decirlo, en un campo de experimentación poscubista que ya no es actual.

La nota propia de su faena se debe a la curiosa manera de oponer las planchas de madera que usa, yuxtapuestas o superpuestas en el plano del cuadro, con ciertas zonas internas que son claves, embriones orgánicos o nichos "que sugieren bloques de construcción de un mago o instrumentos de medición y cálculo de alguna civilización perdida" (John Canaday). Todo pintado sin estridencia, con la calidad de viejos muebles bien restaurados.

❦ A la misma generación pertenece Magariños D (1924), solitario pintor que después de una estada en París, donde fue elogiado por Fernand Léger

y Vantongerloo, ha realizado una labor de enjundia con formas que de alguna manera pueden ser consideradas concretas. Amigo de la ciencia y la tecnología, por tanto enemigo del tachismo, el informalismo y la nueva figuración, que sin embargo ejerce su conciencia de imaginar con sostenido acento poético: trazos flexibles y precisos actuando sobre fondos blancos o grisáceos, a veces sueltos, a veces limitando zonas de color franco, en las pinturas de 1964 y 1965.

Y últimamente ha realizado otra experiencia, haciendo cuadros con segmentos de plástico pegados verticalmente y en orden geométrico, pintadas unas de las caras para producir variedad de reflejos, de acuerdo con la luz que reciben y la posición del contemplador.

4. Informalistas y Alberto Greco. Por fin, destaco entre los informalistas que florecieron hacia 1960-64, a Alberto Greco, probable iniciador del movimiento, y a Mario Pucciarelli (1928), por un momento gran esperanza del arte nacional cuando recibió el Premio Instituto Torcuato Di Tella en 1960.

Figura importante fue la de Greco (1931-1965), uno de esos artistas trashumantes que ya no pueden subsistir, pues si por una parte alimentaba "el delirio de la realidad cotidiana", como ha dicho Luis Felipe Noé, "allí donde ella se quiebra, donde explotan sus vísceras", por otra parte fue incapaz de enfrentarla. Por lo que carece de sentido juzgarlo con los criterios comunes, sean sus dibujos y cuadros, sean los "actos" que realizó; ni siquiera por las actitudes. Pues la importancia de Greco se desprende del personaje mítico que es ahora: "un ángel liberador de prejuicios", como también ha dicho Noé.

¿Cómo extrañarse de que abandonara las formas tradicionales de manifestación? El no quería expresarse, quería ser, y no de manera diferente que los más humildes, aun miserables, seres humanos. El "Vivo-dito" fue su invención, la búsqueda de hombres y mujeres en la calle para rodearlos por un instante con su trazo en el suelo, ubicándolos en contexto estético, hasta con la irónica firma que transforma a éste en contexto artístico.

Confieso que me costó comprender su actitud vital y artística, pero al comprenderlo mi apoyo fue completo. Lo ayudé para que organizara un

show en la Galería Bonino, primero y último en Buenos Aires, y escribí en la invitación: "Espero con ansiedad el Vivo-dito de Greco. Ha de ser una forma nueva de acentuar la 'actitud' creadora, sin los inconvenientes de la 'realización'. ¡Fermento! ¡Fermento! ¡Lo que necesitamos! Aunque se destruya la imagen sustantivo puede ser que se salve el verbo, cuando tal vez no haya otra cosa que hacer." Esto fue el 9 de diciembre de 1964.

Después, el exterminio de su propia existencia, la liberación por el suicidio, dejando una novela inédita que, sin embargo, conozco en parte. Documento de angustia espeluznante, aunque a la par de exaltación vital y canto de amor.

IV. Los que no avanzaron

1. Escultores y pintores. Entre los artistas valiosos de la generación intermedia hay varios escultores que no admiten el quebrantamiento del lenguaje tradicional. Modernos, aun avanzados en su hora, son artistas con mayúscula, incapaces de comprender el status a que la nueva sociedad industrial nos lleva lentamente.

Ellos son: Alicia Penalba, que vive en París desde hace casi veinte años, obteniendo renombre internacional por su talento y tenacidad; Líbero Badii, que vive cómodamente en Buenos Aires desde que llegó de Italia, en 1927, adoptando la nacionalidad argentina veinte años después; Luis Tomasello, que vive en París desde 1956.

♆ Las obras de Alicia Penalba (1918) son ante todo sólidas, cualquiera que sea el material empleado y el destino de ellas; formas alargadas en sentido vertical, con algo de tronco y algo de hombre, aunque abstractas, pero interrumpido el trayecto de cada una por una especie de dientes gigantescos. Cierta referencia a los fetiches mexicanos ha hecho que alguien descubriera una expresión americanista en aquéllas, mas no creo que la referencia importe y, por el contrario, su manera de aferrarse a la gran tradición del siglo diría que asegura la inclusión de pleno derecho en el movimiento europeo.

♆ En cuanto a Badii (1916), extraordinario dibujante además de escultor, trabaja con ahínco y hasta no ha mucho sin desesperación. En 1962 le dije en carta desde Oslo: "Tú has llegado a lo que puede aspirar un artista, a que sus obras *sean*, no sé si buenas o malas, poco importa, pero existentes. Y existir significa para mí, originar, presentar lo real desde el origen, lo que es real porque era posible y no había existido antes." En-

tonces las piezas de piedra y de bronce que había hecho lo presentaban como un cumplido escultor moderno, vagamente figurativo por cuanto subrayaba la expresión formal de sus personajes, siempre el hombre y la mujer, y abierto al porvenir. Pero ha corrido mucha agua bajo los puentes y aunque ahora espacializa las formas con varillas salientes desde el núcleo voluminoso, como si fuesen rayos vectores, de pronto se ha vuelto escultor tradicional, inclusive por el depurado oficio de que hace gala.

♆ El tercero, Luis Tomasello (1915), cursó años de dibujo y pintura, pero partiendo del arte concreto, vigente en París, creó un género de cuadro muy personal: la atmósfera movible cromoplástica, muy imitada después. Ahora más abiertas las estructuras, al reemplazar los cubitos adheridos al fondo que hacía antes, por espacios celulares donde el color de fondo se irradia y es controlado.

♆ Gente de oficio en cerradas estructuras de pensamiento son otros escultores de la misma generación, creadores de piezas muy admiradas por coleccionistas y mercantes: Julio Gero, Noemí Gerstein y Martín Blatzko. Tanto ellos como los citados anteriormente, consumiéndose en sus propias situaciones incambiables.

♆ Con los pintores de la generación ocurre lo mismo, pese a la fuerza de Luis Seoane (1910), con sus precisas formas planas, también dibujadas y grabadas; a la euforia colorística de Raúl Russo (1912), sobreviviente del *fauvisme*; a la picardía creadora de Vicente Forte (1912) y a la severidad de Leopoldo Presas (1915).

2. Surrealistas. En cuanto a los surrealistas, habrá que saber primero si en verdad lo fueron. La cuestión se planteó hace un par de años y, a mi juicio, fue resuelta con motivo del conjunto de obras presentadas por el poeta Aldo Pellegrini en las salas del Instituto Torcuato Di Tella. Ya que se pudo comprobar que nunca hubo, ni hay, pintores surrealistas en la Argentina, no sólo porque la actitud de ellos nunca abarcó "el campo psicofísico total, del que la conciencia no es más que débil parte", como

exigía André Breton, sino porque las obras mismas carecen del carácter que tuvieron las verdaderamente surrealistas en Europa. A menos de tomar en cuenta "esa especie de inseminación espiritual que, a través de sus obras y de su acción, el surrealismo ha brindado durante cuarenta años, como una rosa de los vientos, a todo espíritu medianamente fértil", según ha dicho Julio Llinás, otro poeta y crítico surrealista. Lo cual es excesivo a todas luces.

Para que no haya duda sobre el criterio empleado por mí, diré que lo esencial de una obra antigua surrealista procede de la actitud de quien la hizo, tal como se manifiesta a través de los métodos para hacerla, el automatismo y la imaginación onírica, el deseo erótico, el collage... hasta llegar al de los objetos encontrados. Y respecto a las obras actuales, sin discutir la legitimidad de la atribución, cualesquiera de los métodos drásticos con que algunos creadores intentan resolver las antinomias entre sujeto y objeto, individuo y sociedad, existencia y esencia.

Entonces se comprende por qué no hubo surrealismo en la Argentina, ni con los métodos de antes, ni con los de ahora, por el individualismo exacerbado de los creadores, por el desajuste entre la conducta y el pensamiento a que conduce el individualismo, y por la falta de experiencia medieval, como ya hice notar en la Introducción. ¿O no se comprende que surrealista es quien puede serlo y que no basta quererlo?

☫ Muchos reivindican para Xul Solar (1887-1963) el título de iniciador del surrealismo, y con algún fundamento, el mismo que permitiría considerar a Paul Klee iniciador del dadaísmo y, por rebote, del surrealismo europeo. Pero Xul, como Klee, no fue surrealista, aunque extremara la invención en campo imaginario. Nuestro pintor inventó su mundo, admito que con poesía y humor, como sostiene Pellegrini, pero alejándose de las realidades, y tal no era faena de los surrealistas, pues como bien dijera Breton, "todo lo que amo, todo lo que pienso y siento, me inclina a una filosofía de la inmanencia, según la cual la surrealidad estaría contenida en la realidad misma y no sería superior ni exterior a ella".

Lo que no implica restar importancia y valor a las *gouaches* de Xul Solar, un espíritu tan original como para ir ensartando sus diversas actividades,

acordes con sus diversas capacidades, como si fuesen perlas de un rosario, el de su personalidad. Inventor de lenguajes y juegos, erudito a la par que fantaseador, astrólogo y ocultista, amigo de sus amigos como nadie y, sin embargo, distante. Personaje raro entre nosotros, presumo que lo hubiera sido en cualquier parte, por los ingredientes difícilmente conciliables que lo formaban. Pero nunca fue surrealista.

♆ A la generación siguiente perteneció Juan Batlle Planas (1911-1966), un catalán argentino que, de no haber sido tan empecinado y ególatra, hubiera llegado a ser figura internacional. Imaginativo, inteligente, arbitrario pero con rara conciencia del oficio y de la responsabilidad que significa pintar. Por cuyo motivo, y aunque parezca extraño, creía necesario pensar, y hablar, y enseñar, para que su libido se manifestase en plenitud creadora.

Pellegrini establece el comienzo de su período surrealista en 1937, cuando hizo la serie de "radiografías paranoicas", que se continúa con la de "los globos rojos" y, más tarde, "la tibetana". Después de lo cual se orienta hacia una expresión típicamente neorromántica. Es cierto, pero ni siquiera en esos períodos se dejó llevar Batlle Planas por el automatismo o por los sueños. Su inteligencia alerta jamás se integró con su imaginación candente, y no pudo ser surrealista.

♆ El tercero de los presuntos surrealistas es más joven, Roberto Aizenberg (1928), a quien me parece más justo vincular con Pettoruti y Fernández Muro por el rigor constructivo de sus obras y la seriedad del oficio que demuestra, como si cada generación debiera tener su representante en la austeridad.

Este Aizenberg austero bebió en las fuentes de la pintura metafísica italiana, la de De Chirico en particular; también en las del surrealismo de Max Ernst. Y con ese brebaje se ha conformado hasta hoy, sin modificar la actitud, ni la factura.

Pero tanto los cuadros como los dibujos y *collages*, o los objetos que hizo en determinada época, son tan definitivos como para descubrir a un clásico

por debajo del ropaje surrealista. A la postre, un artista fuera de serie, anacrónico, que burlándose de cuanto ocurre intenta fijar, sin embargo, sólo lo que ocurre.

3. Antonio Berni. Dejo para el final de este parágrafo al más extraño de nuestros creadores maduros, Antonio Berni (1905), un surrealista tímido hacia 1930, que se fue desembarazando de cuanto era su-realista para ser neo-realista empedernido durante casi dos décadas, hasta que un buen día cambió practicando una especie de original surrealismo neorrealista.

La bomba estalló en 1961, al presentar una serie de óleo-collages en que relata la vida de Juanito Laguna, personaje popular que creó primero, luego el de Ramona Montiel, con los cuales mantiene su actividad político-social sin desdeñar las formas poscubistas, ni las expresionistas y aun las informalistas, como antes había usado las naturalistas. Si hasta se diría que éstas fueron preparatorias de las otras.

Además de los óleo-*collages* desarrolla una temática similar en grabados que hace con tacos de madera, suplementando a veces los huecos tallados con objetos comunes superpuestos, para obtener relieve. Procedimiento y expresión extremadamente originales que le permitieron obtener, antes de que los perfeccionara, el Gran Premio de Grabado para extranjeros en la Bienal de Venecia 1962, conservando el éxito en Europa hasta hoy.

El cambio de Berni hizo que los jóvenes se acercaran a él. Sus obras parecieron configurar una versión argentina del neodadaísmo, del arte "pop" para algunos. Acaso lo creyó él mismo al ejecutar una serie de construcciones policromadas con objetos en collage, a los que dio nombres alegóricos de sentido medieval: "La voracidad", "La hipocresía", "El gusano triunfador", etcétera.

Pero el acercamiento no duró. Hay demasiada expresividad romántica en sus obras, demasiada perfección para realizar los monstruos. Los jóvenes más jóvenes que buscan lo instantáneo ya no pueden identificarse con él.

V. Organización del arte

1. La crítica y las galerías. No puede hablarse de una organización de las actividades artísticas en esa época. Había galerías para que los artistas expusieran sus obras, en general con poca iniciativa y menos recursos para organizar exposiciones de arte extranjero; había museos polvorientos que visitar, en los que ni siquiera los modernos argentinos estaban bien representados; había tres escuelas de bellas artes, en las que se impartía una enseñanza anacrónica y falta de vitalidad; había críticos retóricos en los llamados diarios serios, que eran incapaces de orientar a nadie, considerando modernas a las formas que por manidas no lo habían sido jamás en Europa. La Asociación Amigos del Arte, reducto de civilización en su hora, había desaparecido en 1937.

Una situación poco promisoria que sin embargo estaba cambiando, menos por obra de los artistas que de los críticos nuevos, como lo hizo notar un director del Metropolitan Museum de Nueva York que nos visitó. Julio E. Payró que escribía en *La Nación* y *Sur*, Julio Rinaldini en *El Mundo* y yo en *La Vanguardia* y *Argentina Libre*, éramos los más influyentes; distintos entre sí por la formación y el impulso prospectivo, como se comprobó después, pero unidos en la defensa del arte moderno contra los académicos. Otros comenzaron a gravitar entonces: Aldo Pellegrini interesándose a la par por el surrealismo y el arte concreto, Ernesto B. Rodríguez y Julio Llinás, vinculados con los surrealistas en particular. Romualdo Brughetti prefería el ensayo teórico sobre los mayores.

Algunas revistas colaboraron: *Saber Vivir, Correo Literario, Cabalgata,* acogiendo artículos en los que se hablaba del arte moderno, de aquí y de Europa. En campo especializado, varias revistas de pocos números en que manifestaban sus ideas los concretos y los disidentes (*Arturo, Perceptismo, Arte Madí, Nueva Visión*, ésta transformada luego en editorial) o los surrealistas (*Que, Ciclo, A partir de cero, Boa*).

Años antes una institución había organizado los primeros cursos serios de historia del arte, así como un centro de investigación teórica sobre el arte moderno en particular, el Colegio Libre de Estudios Superiores, ejemplo lentamente seguido por otras instituciones privadas, entre ellas la Universidad Popular Alejandro Korn de La Plata y el Museo Provincial Juan B. Castagnino de Rosario.

Párrafo aparte con Joan Merli, un crítico y mercante de arte catalán que tuvo la osadía de fundar la Editorial Poseidón, en plena guerra, para publicar exclusivamente libros sobre temas artísticos; de los grandes autores europeos, por supuesto, pero también de nosotros, que así hallamos la posibilidad de expresarnos con mayor extensión. Por entonces la Editorial Losada empezó a publicar la primera colección de monografías sobre arte argentino, incluyendo a los modernos.

Pero el mayor acontecimiento fue el ingreso de Alfredo Bonino a nuestra comunidad artística, al fundar la galería que lleva su nombre, en 1951, tanto por la calidad de las obras que exponía como por la manera inteligente de promover a los mejores artistas del país. Con caracteres comerciales menos ajustados a la realidad, también tuvo importancia la galería Krayd, dirigida por Zoltan Daniel y Francisco Kröpfl, en la que se dieron cita durante los años 1953 a 1955 los más jóvenes creadores, realizándose la última exposición de los concretos.

Entonces, sorprendentemente aumentaron las ventas de obras modernas y aparecieron los primeros coleccionistas de tal arte, entre los cuales se destacaron Luis Arena, Ignacio Acquarone (Concordia, provincia de Entre Ríos), Domingo Minetti (Rosario, provincia de Santa Fe), Enrique Nagel, César Paluí y otros.

2. Ver y estimar. Aunque me repugna hablar de mí, no puedo silenciar que participé en todas estas actividades, menos en las surrealistas, como crítico, autor de artículos y libros y conferenciante. Como tampoco podré silenciar mis actividades posteriores.

Señalo, pues, como hecho significativo, la fundación de la revista *Ver y Estimar*, en 1948, con un grupo de discípulos que habían seguido mis

cursos, en la Librería del Colegio, en la Academia Altamira y en los cursos de Estética e Historia del Arte. Estos habían empezado el año anterior a consecuencia de mi cesantía como profesor, resuelta por las autoridades de la Universidad de La Plata, en tiempos de Perón, cursos que con altibajos he seguido dictando hasta hoy.

Durante la primera época de la revista (1948-53) aparecieron 34 números, algunos dobles; durante la segunda (1954-55), 10 números con distinto formato. Fue durante ese lapso la única fuente de información, doctrina y crítica coherente, pues se publicó para que mis discípulos volcaran en sus páginas, "más que el producto sin elaborar de la enseñanza recibida, el que resulte de la aplicación de un método asimilado".

Dijimos en el Nº 1: "Entendemos que la crítica, sin olvidar las reacciones sensibles y el juego de la imaginación, debe enriquecerse por sus fundamentos teóricos y por su modo inteligente de explorar la realidad; lo que no significa en modo alguno que la concibamos como una fría estructura de ideas. La dimensión de lo sensible y lo sentimental se ha de integrar en la del pensamiento, so pena de que el juicio se desvanezca en una caótica sucesión de imágenes verbales." El lenguaje denuncia cierta actitud intelectualista que no comparto ahora, pero cumplimos una tarea fecunda, como se reconoció tardíamente.

Un año antes habíamos constituido la Asociación Ver y Estimar para fortalecer la revista. Pero como también le cupo organizar los Cursos de Estética e Historia del Arte que había programado solo en diversas instituciones (librería Fray Mocho, Taller Josse, Colegio de Estudios de la Lengua Inglesa) se mantuvo la Asociación pese al cierre de la revista, llegando a ser un centro vivo de cultura, en el que han dictado cursos todas las personas con capacidad para hacerlo y en el que se han discutido todos los problemas candentes de nuestro tiempo. Ninguna personalidad extranjera ha pasado por la ciudad sin exponer sus ideas, o sus impresiones sobre nuestro arte, en la sede de *Ver y Estimar*, que desde 1957 funciona en la galería Van Riel.

3. Museo Nacional e Instituto Torcuato Di Tella. Entretanto el gobierno de la Revolución Libertadora me nombró interventor en el Museo Na-

cional de Bellas Artes (1955), cargo que se transformó en el de director durante la presidencia de Frondizi (1958). Fue así como se tornó explícita mi carrera política, pues no me limité a reestructurar el desquiciado museo, dedicándome a impulsar por nuevos caminos a los jóvenes creadores; o sea saltando de la teoría a la práctica.

El Museo reabrió sus puertas al público en junio de 1956, y desde entonces hasta mi renuncia en 1963 transcurrieron casi ocho años de intensa actividad, cuya importancia no niegan mis enemigos más acérrimos. Encontré un museo que apenas era depósito de obras, las de valor sepultadas por las que no lo tenían, y dejé un museo de buen nivel estimativo y además un centro vivo de diálogo entre creadores y contempladores.

Pese a la modestia de los recursos con que contaba, pero gracias al apoyo generoso de discípulos y amigos —la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes fue factor esencial del éxito que obtuve— se colmaron lagunas en lo referente al arte nacional, se reordenaron las colecciones según el criterio museológico conveniente, se comenzó la restauración de obras con sentido moderno, se intensificó la actividad tendiente a la comprensión del arte por el público, se creó el primer gabinete audiovisual con materiales donados por SHELL S. A. y el primer gabinete de estampas. Más importante aún, se atrajo a los artistas sin banderías, aunque con la necesaria firmeza para excluir el engaño.

Por otra parte se sucedieron las exposiciones, con obras de valiosos artistas europeos sobre todo (Victor Vasarely, Ben Nicholson, Barbara Hepworth, pintores italianos y escultores ingleses, artistas norteamericanos, etcétera), informándose al público, después del ostracismo en que diversos gobiernos lo habían sumido, de cuanto pasaba en el mundo. Y como al mismo tiempo los mejores creadores del país expusieron sus obras en el Museo, el cotejo dejó un saldo extremadamente favorable para ellos.

Uno de esos conflictos que con frecuencia ocurren, determinó mi renuncia en octubre de 1963. Lo que fue beneficioso para el país, a la postre, ya que el Museo pasó a manos, felizmente, de quien fuera secretario técnico del mismo, discípulo y amigo, el arquitecto Samuel F. Oliver, que continuó la tarea orientadora con la misma eficacia. Y yo quedé en libertad para proseguir una política artística de mayor aliento que la desarrollada en el

Museo, aceptando inmediatamente la dirección del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

Este Instituto, sostenido por la Fundación Torcuato Di Tella, homenaje a quien fuera gran industrial, tenía algunos años de existencia. En lo que respecta a las artes visuales —ya que sostiene otros centros de investigación científica y artística— había desarrollado su actividad bajo la inspiración y consejo de Lionello Venturi y de mí mismo, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

En éste se expuso (1960) la colección de arte antiguo y moderno que poseía la familia Di Tella, ahora perteneciente al Instituto, se realizaron exposiciones de los artistas europeos Alberto Burri y Antonio Tapies, y los premios Nacional e Internacional llamados Instituto Torcuato Di Tella, se otorgaron durante los años 1960 a 1962. Por primera vez, actuando como jurados eminentes críticos extranjeros que me acompañaron en la faena: Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan y James Johnson Sweeney, sucesivamente.

Con el Premio Internacional dedicado a escultores, en 1962, el panorama artístico del país cambió: público y artistas tuvieron la oportunidad de conocer las obras de Kenneth Armitage, Lygia Clark, Pietro Consagra, John Chamberlain, Lucio Fontana, Nino Franchina, Louise Nevelson, Eduardo Paolozzi, Gio Pomodoro, Pablo Serrano y William Turnbull. Es decir, lo más granado que se podía conocer en ese momento. Y el camino se abrió para el intercambio fecundo que señala la etapa siguiente de nuestro desarrollo.

4. Otros hechos importantes. Otros hechos importantes debo señalar en esa época. Ante todo la decisión tomada por Industrias Kaiser Argentina, de organizar la Primera Bienal Americana de Arte, que se realizó en Córdoba (1962) y a la que concurrieron artistas de la Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, exponiéndose en sala especial un conjunto de obras del pintor brasileño Cándido Portinari, que acababa de morir. Presidió el jurado nada menos que Sir Herbert Read y obtuvo el gran premio la pintora argentina Raquel Forner.

Luego destaco la creación en 1958 del Fondo Nacional de las Artes, destinado a promover la creación en todos los campos, sobre todo financieramente. Un consejo presidido por Juan Carlos Pinasco, hombre que sabe manejar fondos con criterio de economista, junto a representantes de las diversas actividades artísticas, ha venido desempeñándose a satisfacción de la mayoría. Becas para que los artistas argentinos trabajen en el país y en el extranjero, certámenes, compra de obras, exposiciones, préstamos, edición de libros, constituyen los objetivos principales de tal institución, cuyo desarrollo mayor escapa al período a que me estoy refiriendo.

Finalmente, fue de capital interés la creación del Museo de Arte Moderno, debido al tesonero esfuerzo de Rafael Squirru, quien hizo la hazaña de actuar en nombre del Museo antes de su creación, obligando a la Municipalidad a que lo hiciera. Con dedicación protegió a los artistas jóvenes hasta el momento en que fue nombrado Director de Relaciones Culturales de la Organización de Estados Americanos (1964).

SEGUNDA PARTE

Desde 1963

I. Carácter de la etapa

1. Límites. Como dije en la primera parte los períodos artísticos no suelen tener límites precisos, pero el que comienza en 1963 tiene límite inicial: el advenimiento al poder de Arturo Umberto Illia y la instalación en local independiente del Instituto Torcuato Di Tella, en cuyos centros de arte se iban a nuclear artistas de diversa clase y con la misma intención.

Ninguna posibilidad hay, en cambio, de marcar o predecir un límite final al período; por el momento estamos en pleno desarrollo artístico, aunque no se haya resuelto la inestabilidad política, ni la rebelión social, ni la profunda depresión económica, caracteres del período anterior ya señalados.

2. Aspecto político. La llegada al poder de Arturo Umberto Illia y por tanto del partido Radical del Pueblo, el 12 de octubre de 1963, encendió la esperanza de quienes pensaron que la vuelta al régimen constitucional, con un partido de filiación democrática, significaría el fin de nuestras desventuras. Pero la esperanza se disipó muy pronto, por la debilidad del presidente y la visión corta de los dirigentes políticos, tanto los oficialistas como los opositores, favoreciendo todos el estallido de otra revolución, el 28 de junio de 1966, que hizo del poder presidencial un poder constitucional y se lo otorgó al general Juan Carlos Onganía, cuya gestión no tiene plazo establecido.

No obstante, durante el gobierno de Illia prosperó el Instituto Torcuato Di Tella, afirmándose notablemente el movimiento actualizador de las manifestaciones artísticas. No porque las autoridades lo hayan favorecido sino porque lo dejaron crecer naturalmente; como debe ser, pues si los artistas, a semejanza de los niños, necesitan vivir en clima de libertad interior para crear con verdadera conciencia artística, cuánto más las instituciones que los cobijan.

La situación de hoy es menos clara que en la época de Illia, por el ejercicio de la censura para ciertas actividades artísticas, pero en los primeros meses de la revolución amenazó ser más oscura todavía, cuando funcionarios municipales y policiales perseguían a los jóvenes a causa de sus modos de vestir y actuar. La represión no ha terminado, mas tampoco ha llegado a mayores en el momento en que escribo, y aún persiste la actividad creadora.

II. De la abstracción a la neofiguración

1. Abstractos geométricos. Unos pocos años menos que los concretos tienen los artistas que componen el grupo generativo, nombre muy apropiado que según parece les dieron Ignacio Pirovano y Basilio Uribe al mismo tiempo, pues se sirven de las formas geométricas elementales —la línea en particular— para desarrollar temas a partir de un embrión simple, generador, con sentido rítmico sostenido. Por cuyo motivo podría decirse también, que hacen composiciones musicales, en vez de las poéticas que hacían los concretos.

Es claro que son metáforas. Ni son poéticas las composiciones de los concretos, ni son musicales éstas de los generativos. Con tales metáforas intento describir la intencionalidad de quienes suprimieron las significaciones mundanales pero no el espacio en que se mueven las cosas del mundo, y la de quienes soslayando el espacio real crean formas sostenidas, como si fuesen carriles para el contemplador, sin darle resuello, en un espacio virtual del que no gozan por cierto los sonidos musicales: una especie de música perfecta.

Por otra parte, estos artistas generativos son eminentemente plásticos, bastante más que los concretos. Se prueba con la evolución de cada uno en el lapso de diez años, aferrados al cuadro y al objeto escultórico no obstante el deseo de sumergirse en el tiempo liberador, a semejanza de los creadores más actuales.

Tal vez no sólo ellos sino también otros artistas que usan formas geométricas bailen en la cuerda floja, impulsados hacia la destrucción de cuanto sea existido —la naturaleza en primer lugar— pero sin coraje para eludir el medio tradicional con el que se representó ante todo esa naturaleza. Aunque los otros escapan, sin embargo, a la connotación, a estos artesanos del cuadro y el objeto escultórico les corresponde plenamente.

Son hábiles, por lo tanto, como para incluirlos en el grupo ya mencionado de Pettoruti, Fernández Muro y Aizenberg; con una actitud que podrá no ser muy actual, según lo expuesto en la Introducción, pero que no puede ser desdeñada, por ser valiosas las obras que hacen para sectores no absolutamente reaccionarios de nuestra comunidad.

Dos son pintores, Eduardo Mac Entyre (1929) y Miguel Angel Vidal (1928), serios y hábiles por igual, distinguiéndose sobre todo por el temperamento, diríase barroco el primero en el empleo preponderante de las curvas y clásico el segundo en el de las rectas. Aunque por otra parte, las obras de ambos son siempre gemas preciosas, talladas en facetas a veces infinitas.

El tercero, Ary Brizzi (1930) es pintor y escultor, siendo particularmente interesantes los objetos que ha hecho, prismas geométricos de acrílico y piroxilina que por transparencia dejan ver un extraño mundo de formas coloreadas en movimiento según sea la posición del contemplador, y a los cuales llama "Universos paralelos".

❦ Vinculado con el grupo pero sin formar parte de él, se halla Carlos Silva (1930), cuyo prestigio nació repentinamente al recibir el Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella, en 1965, otorgado por Giulio Carlos Argan, Alan R. Bowness y yo.

Silva es tan pintor como los otros, en cuanto a la necesidad de manifestarse por medio de imágenes planas, fundándose en contrastes de color, el que se ha ido tornando cada vez más luminoso. Pero lo rigió desde el comienzo un sistema de composición diferente, más bien aritmético, desplegando puntos en la tela, según series rigurosamente contrabalanceadas y calculadas. Aunque por supuesto las series de puntos formaban figuras geométricas elementales.

En los últimos años, empero, sin abandonar por completo la pintura serial, ha abordado una composición más rica, combinando a veces zonas en progresión ilusionista, como en los cuadros "op", con zonas de color francamente plano, como en los cuadros de algunos artistas geométricos de

antigua tradición. Inclusive ha exhibido cuadros que son casi expresionistas.

2. "Otra figuración". Mientras los pintores generativos provocaban el renacimiento de las formas racionales que de alguna manera se fundan en la geometría, otro grupo se empeñó en lo contrario, cultivando la "Otra figuración". Formado por Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega, se presentó por primera vez en la librería Peuser (1961) y recibió el espaldarazo al hacerlo nuevamente en el Museo Nacional de Bellas Artes, dos años más tarde.

En el catálogo de esta exposición escribí sobre la relación que podía establecerse entre la "Otra figuración" y el arte en boga de los "informales". "Ser informal no significa adoptar un sistema, que debiendo ser de formas contradeciría el nombre, sino una actitud. Y hay un abismo entre el sistema que encierra y la actitud que libera, siempre que se mantenga en ella quien la adopta. Porque así lo hace el informal, supera las realidades que ve, piensa, siente o fabula, para descubrir el ser que por la obra existe, manifestando más evidentemente lo real, con su halo de tiempo originante."

"¿Y ser neofigurativo? De ninguna manera es volver a formas pretéritas, a pesar de que más de un reaccionario lo proclame, feliz de reconocer de nuevo a la figura humana. ¡Qué absurdo! Ser neofigurativo es enderezarse intencionalmente hacia las formas humanas para extraer también de esta experiencia el ser que por la obra existe, manifestando lo real, con su halo de tiempo originante."

Así hallaba que los neofigurativos argentinos "imaginan ampliamente como los informales, más allá de cuanto ven, piensan, sienten o fabulan, a pesar del punto inicial probablemente distinto." Y respondiendo a la pregunta de rigor, acerca de la diferencia entre ellos, decía: "Cuando miro estas obras (de los neofigurativos) se me presentan imágenes existentes, del mismo modo que cuando miro obras de los informales, libres de experiencias, ideas, sentimientos o deseos conocidos."

Acaso entonces, Deira y de la Vega estaban más cerca del informalismo ortodoxo que Macció y Noé, aunque no habiendo habido tal ortodoxia

—un verdadero contrasentido— se individualizaban por el temperamento. Con una nota común de extrema importancia entre nosotros: la mayor libertad con que afrontaban la creación —las realidades y las telas— respondiendo por supuesto a una más amplia conciencia de imaginar.

Han pasado más de cinco años de cuando escribí el texto aludido y el grupo ya no existe. Macció obtuvo el Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella, en 1963, actuando como jurado William Sandberg, Jacques Lassaigne y yo —una hazaña frente a creadores de la talla de Alechinsky, Saura, Larry Rivers, Kitaj...— y partió poco después para Europa, donde reside con intermitencias. Noé recibió al mismo tiempo el Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella y más tarde una beca de la Guggenheim Foundation, residiendo en Nueva York hasta fines de 1968. Y tanto Deira como de la Vega vivieron también en los Estados Unidos, primero como profesores invitados en la Cornell University, y luego en Nueva York, el segundo por su cuenta. De modo que deberé ocuparme de cada uno en particular.

♆ Fue a fines de 1963 que me ocupé de Ernesto Deira (1928) en la revista *Farol*, acerca de si era figurativo o abstracto, neofigurativo o informal, acentuando el carácter extraño de las formas que hacía, "figuras de algo y de nada, composiciones y descomposiciones, conmovedoramente torpes por la estructura y tremendamente hábiles por la factura: tal vez una buena fórmula ésta, con el valor relativo de todas las fórmulas, la que resulta de la relación entre lo torpe y lo hábil. Con predominio de lo torpe cuando dibuja y de lo hábil cuando pinta, conservándose más austero en un caso y más retozón en el otro".

Entonces señalé también las múltiples maneras que tenía para distribuir las formas "en un espacio que avanza juguetonamente hacia el vacío intermedio con el contemplador y retrocede dramáticamente hacia lo hondo de la tela: nota esencial de su quehacer artístico".

En los años siguientes fue depurándose, mientras daba preferencia al dibujo lineal y se desprendía de las pastas espesas. Después volvió a cambiar, en una serie de retratos y otras figuras, expuesta en la galería Bonino de Buenos Aires, siempre dramáticos pero con desarrollos más

planistas —algunas partes— como si tratara de provocar impactos rápidos y acongojantes por la severidad de su imaginación. Y el año pasado sorprendió con algunos *environments* de óleos y dibujos.

♆ Jorge de la Vega (1931) se ha transformado casi por completo. Cuando partió para los Estados Unidos, en 1965, era un curioso creador de cuadros, a medias pintados, a medias resueltos en *collages* de objetos diversos. Tal vez era el único que practicaba "otra figuración" con franqueza, pues las figuras de Noé seguían siendo muy expresionistas, las de Deira muy entreveradas y las de Macció muy absorbidas por el espacio.

El arte de Jorge de la Vega tenía raíces, inclusive en el surrealismo, aunque sin emplear los métodos característicos, con algo de feria barata y a la par de fiesta oriental, imbricados el hombre y el animal, los espejos y las pedrerías, hasta constituir conjuntos que finalmente parecían sarcasmos. Un arte que pudo interesar a Michel Tapié y a quienes como él intentaron introducir lo maravilloso por vía sesgada, evitando el encuentro con las realidades.

Pero Nueva York lo ha transformado, por ahora como dibujante, ya que ha pintado poco en los últimos tiempos. Lo ha transformado sin que pierda su encanto original, diría que sublimado ese encanto nada más, y desde luego porque lo manifiesta menos como imagen.

Y ahora es todavía más "otra figuración" la suya. Caras o figuras de hombre, muchas caras o figuras de hombre yuxtapuestas y aun superpuestas, grotescas por sus contenidos de exacerbación vital, pero desconectadas entre sí, provocando punzante impresión de soledad. Todo dicho con limpieza y medios tan ricos como para desconcertar a cualquiera. ¿No es la meta del artista actual, en presencia de los elementos concertantes que alienarían al hombre si no existiera él?

Jorge es viejo y nuevo, atento y despreocupado, sentimental y cínico, un compendio de contradicciones peligrosas si no llegara a reemplazarlas constantemente, o si al hacerlo disminuyera el impulso magnífico que lo arrastra. Escapa por ahora a ese peligro dedicándose a la canción con intencionada ironía y frescura ejemplar.

♆ Luis Felipe Noé (1933) es y sigue siendo la incógnita del grupo. Sin duda es el más inteligente y no obstante el menos fácil de comprender: antagonismo dentro de él mismo que proyecta en su trato con los demás y que manifestó en un notable libro, teórico y confesional, publicado por Ediciones Van Riel en 1965.

Ya me ocuparé del libro. Antes quiero señalar cómo era su pintura en los años anteriores a la publicación, partiendo de ciertos temas históricos que cultivó con gran acierto expresionista —ampliamente difundidos aquéllos, con argumentos de artista pero también de sociólogo y político— y alguna voluntad escondida de informalidad, hasta los cuadros violentos, sucios, caóticos, como si fuesen partes desgarradas del propio ser, que presentó en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires antes de partir para los Estados Unidos.

Cuadros éstos que nos vuelven al libro, en el que si bien aborda la obra de arte, lo hace "como un epifenómeno de la creación". O sea que para él, "quehacer artístico" y compromiso con la vida es lo mismo, justificando de tal modo el caos del primero como consecuencia del caos de la segunda. Es cierto que "su objetivo último es el caos como nuevo fundamento estructural" —proposición con la que da forma a su eticidad— pero la estructura le ha sido esquiva tanto teórica como prácticamente.

No es por otro motivo que su pintura fue atractiva y repulsiva, a semejanza de sus ideas y su conducta, con la única adhesión de los iracundos. Porque tenía la fuerza de su humanidad, asumida con una conciencia difícil de igualar en cualquier campo. Que acaso le impida ser un gran pintor y a la postre hasta lo destruya como hombre, pero le permite ser en olor de autenticidad.

El modo como ha vivido en Nueva York lo atestigua, haciendo siempre y haciendo nada, hasta que descubre la chapa azogada, frente a la cual se deforma a gusto la imagen del hombre, no sabemos si a gusto de quien se presta o del mismo Noé. ¿Para qué pintar esa imagen, se habrá dicho, si logro mayor cantidad de hombres deformados con estos espejos curvos? Siempre la actitud indagadora en campo emocional, aunque no de causas como los psicoanalistas, sino de imágenes como corresponde a un pintor.

El hecho de que no haya resuelto bien la forma de los objetos con esos espejos curvos, por lo menos cuando los vi en 1966, me hizo sospechar que le interesaba menos la figuración del hombre, aunque fuera "otra", que éste mismo. Pero Noé tiene apenas 36 años y talento no corto ni común. ¿Cómo no abrirle crédito, o mejor dicho, cómo no conservarle el crédito abierto hace años? Cuando escribí esta pregunta no conocía la iniciativa que acaba de llevar a la práctica, la de "fundar" un bar en unión con algunos amigos, confirmando mi sospecha: el bar le permitirá comunicarse directamente con los hombres y en la atmósfera más cálida.

✤ Rómulo Macció (1931) presentó hace dos años un gran conjunto de cuadros que se escalonan entre 1963 y 1967, en el Instituto Torcuato Di Tella, convenciendo a los incrédulos más empecinados. Alguien que no era incrédula, Germaine Derbecq, afirmó con tal motivo que es el único pintor argentino de talla internacional. Juicio que comparto, siempre que se lo comprenda al pie de la letra, es decir como pintor de cuadros.

Ya lo era en 1963, cuando recibió el citado Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella, pero entonces su pintura era comparable a la que hacían los integrantes del Grupo Cobra, por ejemplo, mientras que ahora no es comparable a la de ningún pintor, habiéndose desarrollado como no lo supieron hacer aquéllos de Europa.

Un hecho que considero de suma importancia, sobre todo porque desoyendo mis propios consejos Macció no se fue de Buenos Aires para instalarse en Nueva York, sino para recalar finalmente en Madrid, donde nada pasa desde que recibió los reflejos del catalán Tapies. Y otro hecho más importante aún, que la maduración se produjo de modo vertiginoso aquí, en Buenos Aires, donde pintó casi treinta telas en tres meses (1967).

De suerte que el valor internacional de Macció no se impone por reflejo sino por sazón. Tampoco porque haya cedido a las exigencias del público o de la crítica; sólo porque ha desarrollado su conciencia artística en términos dinámicos, hallando el modo de hacer cuadros sin parecer anacrónico.

Cuando recibió el Premio Di Tella su pintura era compleja. Había en ella figuras de hombre pero nunca completas, confundidas las partes entre

trazos y manchas que destruyendo el espacio en perspectiva le permitían conservarlo como elemento esencial de cada cuadro. Por lo cual dije antes que las figuras de Macció, "muy absorbidas por el espacio", no eran verdaderamente "otra figuración".

En tal época escribí sobre Macció señalando la dialéctica curiosa de su actitud creadora, "que no contrapone los contrarios en vista de la síntesis por venir, sino para destruirlos en busca de nada", y atreviéndome a establecer que su pintura existía en el tiempo más explícitamente que otras pinturas, como lo que está en el mundo sin atributos, sin pasado y futuro para empezar, mas también sin presente como transición de uno a otro. "Por eso, agregué, la considero moderna, modernísima, actualísima en su neutral dimensión espacial, porque se afirma en un presente antihistórico."

A cinco años y medio vuelvo a escribir sobre Macció, para destacar un juego dialéctico aun más curioso. Pues a pesar de que las imágenes pintadas son menos caóticas —el color franco, las líneas claras, la composición limpia— y que la preocupación por destruir el espacio tridimensional cede ante la nueva preocupación por la figura humana, aun fraccionada, sin embargo, cuando no lacerada, Macció se acerca sin saberlo ni quererlo a los jóvenes creadores que disocian los medios y los mensajes.

Esto requiere mayor explicación. Porque lejos de practicar un "arte de los medios", Macció sigue practicando el arte de pintar. Sólo que al descargar de contenidos significativos a las imágenes, el contemplador se considera libre para cargarlas con los contenidos que imagina, y de tal manera recupera el tiempo con ellas.

Por supuesto hay quienes no piensan como yo e interpretan las contradicciones de Macció como respondientes a una actitud surrealista. Yo insisto en que sus contradicciones llevan a la neutralidad y por ello es todavía más moderno, modernísimo, actualísimo, que cuando lo dije hace años. También insisto en que realiza la hazaña conservando la integridad del cuadro, sin amputarlo como quienes practican la "Post-Painterly Abstraction" o la "Sistemic painting" en los Estados Unidos.

⚜ Vinculado con el grupo indico otro excelente artista, el cordobés Antonio Seguí (1934), que estudió en la Argentina, España y Francia, residiendo en

México antes de descubrirlo aquí, y que ahora vive en París desde hace algunos años, donde obtiene resonante éxito, así como en los Estados Unidos.

Su trayectoria es sinuosa, pues comenzó haciendo composiciones poscubistas con grandes planos yuxtapuestos, color sordo y factura amasada, para saltar luego a una pintura francamente figurativa y de sabor antiguo, explotando una temática familiar, podría decirse, con espíritu sangrientamente burlón, siempre en gamas bajas de color. Algunos de los grandes cuadros son galerías de retratos como tipos de humanidad, envilecida a veces, confundiendo lo viejo y lo nuevo con admirable maestría.

Desde que vive en París, su pintura ha cambiado de aspecto, aunque no de signo. Sigue siendo la de un pintor que narra situaciones, semejante a la de ciertos pintores con éxito en aquella ciudad, más sonriente y clara, menos irónica y sin embargo aguda en la acentuación de caracteres psicológicos, a menudo resuelta en series de escenas como si compusiesen historietas populares.

Tal vez sean más importantes los grabados que ha hecho en los últimos años, con seguridad de trazo y factura verdaderamente asombrosa. Los que presentó en la Bienal de Tokio (1966) recibiendo premio por uno, figuraban entre los mejores de la exposición. Se diría que ha venido a resumir en las planchas la verba rica del narrador y del fabricante de símbolos populares, con la habilidad de quien domina todos los medios expresivos.

3. Otros neofigurativos. Cualquiera que sea el destino de los cinco neofigurativos citados, la importancia de lo que han hecho es innegable. No se conocían por aquí actitudes tan libres, ni semejante desprecio por la retórica. De modo que los imitadores surgieron a granel.

✤ Uno de los que no fueron imitadores es Jorge Demirjian (1932), quien después de una estada en Europa expuso en la galería Rubbers obras de real interés. Un poco a lo Francis Bacon, como era previsible que encauzaría su potencia expresionista de nueva calidad, pero sus trazos son vigorosos y personales, particularmente en los dibujos, como para destacarlo. Sobre todo porque sus cuadros recientes son más sólidos y objetivos,

trocando el dramatismo anacrónico de antes por una tragicómica simplicidad.

☬ Tampoco debo silenciar a Osvaldo Borda (1929) entre los que airosamente pintan cuadros. Un surrealista de la segunda hora, integrante del grupo *Phases* de París, que retornando a viejos dibujos hace imágenes de objetos y no objetos en imagen, o de personas y animales como si fuesen objetos, no siempre reconocibles; formas duras y afiladas, a la par brillantes por el color, que parecen listas para saltar de la tela al espacio.

Y que por ser tenazmente pintor no quiere exhibir sus *gouaches* de hace años, pintadas con seguridad casi infantil, renovando la imagen popular de tema histórico y acercándose a la historieta de hoy, pero con insospechada calidad.

☬ En campo menos trillado está arando Juan Carlos Distéfano (1933), diseñador de prestigio internacional —responsable de las excelentes publicaciones del Instituto Di Tella— que apareció bruscamente en el escenario porteño y escala posiciones con la misma brusquedad, como pintor de cuadros en los que señorea la figura humana.

También Distéfano se acerca a Francis Bacon, pero con originalidad, no sólo porque emplea materiales nuevos —revestimiento de las formas con lana de vidrio, por ejemplo— y hace relieves que se incorporan al plano en contrapunto, sin excluir la armonía, sino porque neutraliza las emociones de cuanta figura pinta o modela, hasta la rijocidad en los temas eróticos. Con sentido que renueva la experiencia surrealista.

4. La pintura "pop". Finalmente y anticipando lo que diré acerca del "pop-art" en la Argentina, señalo algunas realizaciones altamente valiosas en campo estrictamente pictórico.

☬ Ante todo las de Delia Cancela y Pablo Mesejean, quienes se han unido doblemente, en vida marital y vida artística, coincidiendo pese a que uno

y otro enfocaban la creación desde ángulos diversos. Por los buenos resultados que obtienen, como si las virtudes de cada cual se hubiesen integrado.

Delia Cancela (1940) se había hecho notar por su *collages* de objetos —ropas de hombre y de mujer, sobre todo ropa interior de mujer, estampillas, calcomanías, fotografías, etcétera— con espíritu "pop", aunque acentuara el misterio que tienen los objetos cuando son muy usados. Luego los abandonó para elaborar cuadros que señalaban cierto aspecto risueñamente cursi de las relaciones afectivas en las clases inferiores, sin asomo de crítica o desprecio.

Pablo Mesejean (1937), entre tanto, había sido más convencionalmente "pop" desde sus primeros cuadros con temas del *affiche* popular, algunos en *collage* de papeles impresos. Un "pop" que no repetía, sin embargo, las experiencias de los otros, sumergido en la vida cotidiana para manifestarla como nuevo folklore, según la conocida tesis de Pierre Restany.

Mas la obra verdadera de uno y otro empezó en 1965, cuando juntos decoraron tres paredes de una sala en la galería Lirolay, desarrollando el tema "Love and Life" con exquisita alegría y simplicidad emotiva, con buen gusto efectivamente popular. No innovaban agresivamente como los "pop" norteamericanos, pero conservando el acento local aseguraron la originalidad, indiscutible en las grandes figuras que hicieron en 1966, por dos de las cuales obtuvieron el Premio Braque.

"Nosotros amamos los días de sol, las plantas, los Rolling Stones, las medias blancas, rosadas y plateadas, a Sony and Cher, a Rita Tushingam y a Boby Dylan. Las pieles, Saint Laurent y el *Young savage look* —las canciones de moda, el campo, el celeste y el rosa— las camisas con flores, las camisas con rayas, que nos saquen fotos, los pelos, Alicia en el país de las maravillas, los cuerpos tostados, las gorras de color, las caras blancas y los finales felices, el mar; bailar, las revistas, el cine, la cebellina. Ringo y Antoine, las nubes, el negro, las ropas brillantes, las baby-girl; las girl-girl, las boy-girl, los girl-boy y los boy-boy."

¿Qué mejor descripción de cómo son? Libres para presentar modelos de trajes sencillos que vistieron las empleadas del Instituto Di Tella en el

acto inaugural de las "Experiencias Visuales 1967", y para organizar luego un desfile de modelos con trajes proyectados por ellos y con propósito de venta comercial. Después se volcaron plenamente a la creación de ropa —vestidos de mujer, camperas y camisas de hombre— y accesorios, afrontando la moda con un criterio a la vez serio y sonriente; por encima de todo, haciendo piezas muy originales. Por lo cual puede afirmarse que han hecho punta en la creación de objetos artísticos para consumir.

⚘ Alguna afinidad con los Cancela-Mesejean tiene el grupo que constituyen Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez, autores de un enorme "Poster Panel" con la figura de los tres y la insolente frase "¿Por qué son tan geniales?". Cartel ubicado en pleno centro de Buenos Aires, calles Florida y Viamonte, que si bien no conmovió a muchos caminantes, rindió frutos con los más avisados y desde luego con los artistas.

Un año después, Dalila Puzzovio (1942) volvió al tema, esta vez sola, presentando su figura echada en la playa, como si hubiese estado anunciando el buen sol de un lugar de veraneo o una marca de bikini, cartel hecho con técnica mixta y de enorme tamaño (5 m × 7 m × 2 m), orlado con bombas eléctricas de color amarillo y ambientada con enormes almohadones de plástico inflados al máximo. Con tal obra obtuvo el 2º Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella, actuando como jurados Lawrence Alloway, Otto Hahn y yo. Casi inmediatamente hizo una tela similar pero de menor tamaño que tituló "Dalila, la muñeca del futuro", con la cual obtuvo un premio en los Festivales de Lima, a fines de 1966.

Como fui jurado en ambas competiciones puedo referir qué pasó con estas telas, tan impactantes como para que fuera imposible no premiarlas. ¿Y el público? Lo mismo en Buenos Aires que en Lima sintió fuertemente el impacto y por lo menos quienes carecen de prejuicios las estimaron, sin preguntarse si tenían o no tenían valor. Pero Dalila ha hecho otras cosas y postergo mi juicio para el capítulo siguiente.

III. Del "objeto" a la "ambientación"

1. Primeros objetistas. La cuestión del "pop-art" en la Argentina no se plantea ni resuelve como en los Estados Unidos. Si se quiere buscar similitud se la encontrará más bien con el desarrollo que tuvo en Francia, siempre que Nicki de Saint-Phalle o Martiel Rayces sean considerados "pop". Pues aquí como en Francia y por la evidente influencia de este país en nuestra cultura, los temas populares fueron aceptados a regañadientes, con la esperanza de dignificarlos y de no trasgredir la tradición más de lo necesario.

Otro hecho señala el divorcio con los americanos y es que los "pop" argentinos fueron desde el comienzo creadores de objetos —ya he indicado quiénes fueron los pintores de cuadros. Aunque tampoco los hicieron como los norteamericanos, Oldenburg en particular, o ciertos europeos como Spoerri, imitadores de las realidades materiales en procura de sutiles y escondidas relaciones semánticas a la postre. Los objetistas argentinos tuvieron menos conciencia de esas relaciones y por haber saltado de la imagen pintada al objeto, conservaron inconscientemente algunos caracteres de aquélla.

Ya era bastante que hicieran lo que hicieron, un Santantonín, una Marta Minujin, una Dalila Puzzovio, un Renart, y no se les hubiera podido exigir más, pero a la hora del juicio histórico tampoco hay que engañarse. El juicio no les otorga preeminencia pero sí coraje, cuando los demás eran incapaces, no diré de innovar, de seguir francamente los carriles impuestos por otros.

Así nació el "pop-art" en la Argentina, sin que se advirtiera el nacimiento y sin conocer el nombre, allá por los años 1961-62, cuando Rubén Santantonín (1919-1969) expuso "cosas" y Marta Minujin (1941) cuadro-objetos con planos en avance hacia el espacio real, cartones malamente cortados y pintados, formando cajas abiertas. Sobre todo cuando la misma Marta ex-

puso "colchones" en la galería Lirolay, al año siguiente, permitiendo que Rafael Squirru escribiera páginas inspiradas y proféticas:

"Has abierto, querida, las entrañas de la bestia y aquí están las vísceras de la República para quien se atreva a verse. No hay más revolución que la tuya, sé lo que digo, Marta, y mientras otros se entretendrán inútilmente en el afán de ubicarte dentro o fuera del surrealismo, fuera o dentro de la pintura, yo cantaré tu coraje de hembra primordial."

☙ Pero volvamos al punto de partida, a la "cosa" de Santantonín, tal como la caracterizó años más tarde, en ocasión de una muestra completa de "Objetos" en el Museo de Arte Moderno, Buenos Aires (1964). "Hay algo en el objeto que hace que el hombre se sienta enfrentado con él. Como si lo mirara, rodeara o juzgara. Es la sensación producida por la presencia fría, inabordable del objeto... Así veo a los objetos, encerrados en sí mismos, en su existencia para sí. En cambio pienso a la COSA como superación del objeto en el sentido en que esos mismos objetos, fríos y herméticos, animados por la inevitable pasión humana, se transforman en COSA... La COSA como preocupación artística es el problema, es el acontecer del objeto..."

Lenguaje todavía romántico de quien no pudo superar las pasiones y finalmente quedó encerrado en la COSA, sin comprender el nuevo contexto humano que crean los objetos, pese a su aparente frialdad, precisamente porque mantienen con las realidades una vinculación semántica de cuño más amplio, abarcando la existencia en totalidad. Lucha denodada, pues, contra la objetividad, que sin comprenderla acaso entablaron los demás artistas "pop" del primer momento, a la espera de que un segundo grupo la resolviera.

☙ Dalila Puzzovio, a quien ya cité como pintora de grandes carteles, abordó la creación de objetos con la misma intencionalidad de Santantonín: una serie de "carritos" con formas más o menos humanas porque se valió de fragmentos de yeso usados en los hospitales para recomponer cuerpos fracturados, ensamblándolos con otros objetos hasta constituir mundos cerrados, de compacta significación emocional. Actitud que mantuvo en

la serie de "coronas" que hizo después, pintadas de negro y blanco, con flores y objetos, a veces yesos, en un intento de simbolizar la muerte con ironía, sin la connotación dolorosa que siempre ha tenido.

Luego se aparta de la concepción que había originado los "carritos" y las "coronas", y comienza la ascensión que culmina con los carteles señalados. Pero en el camino presenta un conjunto extraño al Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1965, formado por un compartimiento de "carritos" y "coronas", un objeto luminoso y una tienda oriental, como si hubiese querido resumir su actividad anterior. También participa en algunos espectáculos francamente "pop": "La siempre viva" (microsuceso), "La siempre viva líquida" y otros por canales de televisión.

En 1967 Dalila volvió a sorprender, presentando en el Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella la obra titulada "Dalila doble plataforma". En la sala del Instituto, un escaparate de 3 m × 3 m × 0,30 m que de por sí tenía valor como "estructura primaria", con veinticinco pares de zapatos, iguales de forma y distintos por el color; fuera de la exposición, con sentido sociológico, porque los zapatos eran fabricados por una importante casa comercial que los lanzó a la venta el mismo día de la inauguración. El jurado compuesto por E. de Wilde, Alan Solomon y yo estimó la obra como para considerarla aspirante al premio en última selección, junto a Charles Hinman y Robert Morris, y aunque no se lo otorgó finalmente, pese a mi voto, recibió una mención especial.

Y en 1968 colaboró con Edgardo Giménez en la factura de un filme que tuvo extraordinario éxito, haciendo ella los vestidos y él los decorados.

⚜ El solitario Emilio J. Renart (1925) es más amigo que nadie de sus compañeros artistas, pero no se deja contaminar. Tiene un camino fijado por su "Biocosmos Nº 1" (galería Pizarro, 1962) y de él no se aparta, razón por la que resulta difícil llamarlo "pop". A menos que siguiendo a Basilio Uribe consideremos la tendencia como "una intención y una actitud más que un tema". Sagaz postura del crítico argentino que comparto, pues cualquier forma tendiente a objetivar realidades otra vez, pero con exclusión de ideas y sentimientos previos, se torna "pop" en cuanto "penetra en el entorno social y se difunde", palabras de él mismo.

No obstante, hubiera sido imposible asimilarlo a la tendencia "pop" de no mediar la obra que hizo para la Bienal de San Pablo 1967: "Integralismo, Biocosmos Nº 5". Y aun así, quedó al margen de la corriente, vinculado a los que inventan por su propia capacidad de inventar, a semejanza de algunos solitarios de otras épocas, como Manet entre los impresionistas y Bonnard entre los posimpresionistas.

Porque la raíz romántica perdurará, estoy seguro, aunque llegue a superar, como parece, la concepción organicista que lo llevó a crear los "Biocosmos", más interesado por la vida en su instante primario y concreto, que por la existencia en su indeterminado instante original, y sin admitir tampoco las formas como aquélla se manifiesta provocando las experiencias comunes. Razón de ser, a su vez, del título general con que los viene agrupando: "Integralismo".

Desde 1962 a 1966 evolucionan los monstruos biocósmicos que fabrica con materiales diversos, cada vez más flexibles y actuales, y con técnica precisa: formas barrocas, complejas, que serían atormentadoras si él no las hubiese limpiado de adherencias emotivas, si no las hubiese aislado del mundo empírico, como animales antediluvianos en un museo paleontológico. En los que sin embargo muestra la más fina conciencia de imaginar, atento a las proyecciones de las formas en el contemplador de hoy, mas no dispuesto a que las destruya el diluvio del tiempo.

El cambio es reciente. En la obra para la Bienal de San Pablo apenas quedaban vestigios de organicismos biológicos —algunas babas rodeando los globos de plástico con iluminación interior—; según él, resumen casi abstracto de sus experiencias anteriores, y según mi entender, intento de integralismo verdadero, entrada en el tiempo original.

En 1964 el jurado para otorgar el Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella: Clement Greenberg, Pierre Restany y yo, se vio en figurillas para otorgarlo. Un hombre sagaz como Greenberg vio la grandeza de Renart, un hombre igualmente sagaz como Restany la de Marta Minujín. Fui yo quien debió resolver la contienda, inclinándome hacia Marta después de gran vacilación, sólo porque era más fermental. Y a la postre tuvimos que darle un premio especial a Renart para tranquilidad de nuestras conciencias. Después se ha llamado a silencio.

2. "La Menesunda". A mediados de junio de 1965 se dio el manifiesto de la nueva actitud creadora en Buenos Aires, con "La Menesunda", experiencia difícilmente nominable que proyectaron Marta Minujin y Rubén Santantonín, con la colaboración de Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayón, Floreal Amor, todos objetistas, y Leopoldo Maler como cineasta. Difícil de caracterizar también porque rompía los moldes de la expresión artística, poniendo a creadores y contempladores en situación extrañamente ambigua.

"La Menesunda" fue una serie de ambientes para que los visitantes participaran en muy diversas situaciones vitales, sea un corredor con luces de neón a semejanza de la comercial calle Corrientes de Buenos Aires, sea una habitación con una cama en la que yacían un hombre y una mujer desnudos, sea una enorme cabeza en cuyo interior se maquillaba a los visitantes, sea una cámara oscura con un dial telefónico que al girarlo permitía encontrar el número necesario para abrir la puerta de salida, sea una cámara fría a varios grados bajo cero, sea una cápsula de vidrio en la que se cubría a las personas con papel picado.

Tal vez le corresponda mejor el nombre de "recorrido" a tales situaciones, que se realizaron en el Instituto Torcuato Di Tella, entre el 18 de mayo y el 6 de junio de 1965, siendo destruidas después las instalaciones que cubrían una superficie de 150 metros cuadrados, dispuestas en dos pisos. Se llamó "La Menesunda" además, usando una palabra del *argot* porteño que significa confusión, porque fue un capricho, un disparate, un modo de poner al contemplador en situaciones inesperadas, con el ánimo de intensificar su existir más allá de dioses, ideas, sentimientos, mandatos y deseos.

O sea que no fue una exposición de imágenes-símbolos como son los cuadros o las estatuas, que limitan el existir aun siendo profunda la mirada de quien los contempla, menoscabando el tiempo. Tampoco un espectáculo, teatro o circo, cinematógrafo o danza, donde los personajes limitan menos el existir por cuanto es móvil la mirada del espectador, pero también menoscaban el tiempo. Ni un *happening*, porque las situaciones fueron cuidadosamente previstas. Sólo fue arte sucediendo, simples experiencias que impulsaban a la conciencia de imaginar, permitiendo que se rescatara la continuidad del tiempo.

Por supuesto, la crítica fue adversa y el público, muy numeroso, no siempre comprendió la experiencia. Unicamente los que se prestaron de buena gana a subir y bajar, pasando de un ambiente a otro, tuvieron experiencias interesantes. Los demás consideraron que era un espectáculo de feria y arremetieron contra los creadores. Pero la experiencia fue más que interesante, fue definitoria de un estado de espíritu, pues se necesitaba libertad para entregarse a ella, y aún perduraban prejuicios en Buenos Aires.

Tal estado de espíritu ha cambiado desde entonces y, como se verá, otras manifestaciones, más avanzadas todavía, han tenido lugar en el plazo transcurrido de dos años. "La Menesunda" ya es historia.

3. Marta Minujin. El alma de la renovación artística en el país ha sido Marta Minujin (1941). A pesar de su juventud ya tiene un *curriculum vitae* nutrido, habiendo recibido premios, becas, invitaciones, importantes para ella sólo porque le permitieron viajar a Europa, Estados Unidos, Canadá, con algunos retornos episódicos a Buenos Aires. Ha vivido en Nueva York en los últimos años, pero ahora vive con nosotros.

Ella misma se ha definido con el siguiente texto, que escribió para el catálogo de una exposición realizada en Córdoba: Marta Minujin "nace el 15 de octubre de 1966, hija de la ambientación y el medio; se extiende a través de las comunicaciones de masas, el punteado de la televisión le sirve de lenguaje, el *stylo* que va creando constantemente es de *videotape*. Finalmente realiza su primer *happening* cuando consigue cambiar la ambientación del mundo calentando al hervor los océanos. / Tiñe el espacio de verde, olorifica el aire, trastroca los sabores, señala la cápsula espacial como el primer objeto usado de nueva manera. Finalmente, desaparece convertida en medio; está en los télex, en la radio, en la televisión y en toda la nueva tecnología; sus puntos separados de la televisión blanca y negra mueren con la aparición de la televisión en colores".

Pero antes de llegar a campeona del "arte de los medios" produjo otras situaciones de diverso carácter que debo señalar. Primero, "El batacazo", para optar al Premio Internacional Torcuato Di Tella 1965, expuesto luego en la Bianchini Gallery de Nueva York (1966). Un ambiente único sub-

dividido en el que participaba el visitante, no sólo por la contemplación de muñecos de plástico, siluetas de acrílico y abejas encerradas entre vidrios, sino por la acción a que se veía obligado durante algunos minutos, trasponiendo lugares, subiendo un tobogán y cayendo sobre una gran muñeca. A mi juicio, debió merecer el premio. Aunque sus opositores hayan sido James Rosenquist, Jim Dine, Richard Smith, Gunther Uecker, entre otros, la actualidad de Marta era subyugante. Lástima que los demás miembros del jurado no lo comprendieron así.

No puedo describir toda la actividad de Marta, aunque importe más que lo actuado por ella, una fuerza de la naturaleza y a la par de la humanidad como es, inteligente pero sin cultura discursiva, capaz de imaginar pero no como vidente, equilibrada sin embargo como para no cometer errores y controlar su vehemencia.

Destacaré, no obstante, el "operativo" que realizó en el Instituto Di Tella en setiembre de 1966, junto con Michel Kaprow (Nueva York) y Wolf Vostel (Colonia, Alemania), utilizando los medios actuales de comunicación (teléfono, televisión, radio, telégrafo, fotografía). Al que definió ella como "la invasión instantánea" (primera fase del operativo) y "la simultaneidad envolvente" (segunda fase). También la "Incursión en los medios y comparación de tiempos", circuito que realizó en la Expo 67 de Montreal, y la cabina que presentó luego en la Howard Wise Gallery de Nueva York, un *environment* titulado "Minuphone", ahora en el Di Tella.

Entre 1967 y 1968 viró tan repentinamente como otras veces hacia el mundo de los *hippies*, después de los *yippies*, interesándose por el arte psicodélico. Prueba de tal interés y de su capacidad de síntesis cuando se trata de lo que vive, fue el *show* denominado "Importación-Exportación; lo más al día en Buenos Aires", que realizó en el Instituto Torcuato Di Tella. Una fiesta de imágenes, luces, colores, sonidos, que repercutió hondamente en los jóvenes argentinos. Pero antes organizó una serie de cócteles en el Center for Interamerican Relations (Nueva York) con extraordinario sentido sociológico. Y en los días en que corrijo este libro prepara en colaboración con grupos de jóvenes que sólo ella puede agrupar, nuevas e impresionantes manifestaciones de libertad.

Conozco personalmente a los creadores del arte visual que se distinguen en el mundo, ninguno de los cuales tiene la potencia fermental de Marta,

como ya dije. Potencia que, sin duda, le hace quemar las etapas y extremar peligrosamente su iconoclastía, pero que no la limita, pues si bien destruye, sus inquietudes la llevan siempre por el camino de la creación nueva. Con el signo único de la libertad y el repudio consiguiente de toda forma de alienación.

4. Algunos nuevos. Ya he dicho que la cuestión del "pop-art" iba a ser replanteada por quienes siguieron a Santantonín y Minujin. En un sentido por Puzzovio y Cancela-Mesejean, de los que me ocupé en un parágrafo anterior; en otro, por los que superando el cuadro, el cartel y hasta el "objeto", hallaron el modo de asumir actitudes más francamente comprometidas, excepto Marta, desde luego, que se volvió entonces hacia el "arte de los medios".

Siempre queda la posibilidad de discutir sobre el carácter "pop" de las obras hechas por estos artistas. Si lo tienen, como pensaron Pierre Restany y Lawrence Alloway entre 1965 y 1966, debe convenirse en que es eminentemente local: primero, porque las referencias populares no son evidentes; segundo, porque los temas han sido elaborados más conscientemente que en USA y con menos resonancia social que en Gran Bretaña; tercero, porque ninguno fue preso por la actitud, evolucionando hacia concepciones sintetizadoras, en cierto modo opuestas a la del "pop-art". Pero habrá que indicar la corriente particular de cada uno.

☙ Entre los que colaboraron para montar "La Menesunda" se destacó por un momento como "pop" Pablo Suárez; asimismo Floreal Amor (1918-1966), con imaginación demasiado estática al crear sus figuras, por lo cual no superaban el grotesco, aunque ya acusaba el paso hacia construcciones abstractas, pero de gran solidez material, cuando lo sorprendió la muerte.

Pablo Suárez (1939), después de haber militado en las filas del informalismo comenzó su transformación haciendo muñecos en actitudes aparentemente comunes: una figura asomada a la ventana, otra subiendo una escalera... mas no con la impersonalidad que imprime Segal a las suyas, sino con latente humanidad emotiva, modeladas casi *rodinianamente*. El empleo de materiales plásticos lo llevó después a modelar una pradera, un

árbol o una bandera, dotando a las formas de potencia propia y, a la vez, expansiva en el medio físico. Tal vez no era "pop" pero tampoco ajeno a la tendencia, hasta 1966, en que traspuso el campo para acotar espacios con extremada simplicidad. Ya señalaré su evolución posterior.

✤ Los más auténticos "pop" fueron, hasta 1966, Juan Stoppani (1935) y Alfredo Rodríguez Arias (1944), a quienes uno en la citación por la amistad que se profesan, no porque tengan idéntica actitud.

Rodríguez Arias escribió para el catálogo del Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1966: "Mi obra se sustenta en formas, imágenes, ideas, pensamientos: claros, simples, casi elementales y, por tanto, muy amplios." Stoppani podría haber suscrito la declaración pero con otra intencionalidad, pues lo atrae menos la vida que los objetos, y todavía menos los objetos como volúmenes en el espacio que la percepción lujosa y erótica de los mismos, tal cual se desarrolla en superficies infinitas, si fuera posible.

Así, mientras Rodríguez Arias hacía una pastora con sus ovejas, la ambientación de una granja, o las cabezas de nadadores emergiendo del agua, Stoppani hacía modelos "vamp" en actitudes de danza, un automóvil de acrílico amarillo huevo o tres pianos minúsculos de madera forrados con papel mármol, cebellina y plumas de ave.

Sin embargo, se parecían. Más circunscrito a su tema Stoppani, más neutral Rodríguez Arias. Este, con mayor amplitud, abordando con extraordinario éxito el espectáculo teatral: "Drácula" (Instituto Torcuato Di Tella, 1966), donde los personajes vivos se comportan igual que los imaginados cuando modela, tan perecederos unos como otros; acaso a la inversa, tan imperecederos unos como otros, aunque se destruyan o escapen a la situación, por su capacidad de intensificar la existencia, más acá de la vida con sus atributos inventados.

Luego hizo Rodríguez Arias otros espectáculos: "Aventuras I y II" y "Futura" (Instituto Torcuato Di Tella), describiendo los personajes situaciones que no se ven, con un original sistema de emisión de la voz que modificaba el sentido de las palabras, y haciendo gestos estereotipados que no tenían relación con lo descrito. Espectáculos teatrales pero antiteatrales que lo

han colocado en el primer plano de nuestros creadores, por la poesía subyugante del texto descarnado y de la acción implícita. Desde hace un año formó compañía y presenta los espectáculos en el extranjero, según informes con éxito resonante: primero en Caracas, luego en Nueva York y finalmente en Europa.

Stoppani tuvo más suerte con los premios: Ver y Estimar 1965 y Braque 1966, pero Rodríguez Arias los hubiera merecido igualmente. En cambio, el mayor premio de cuantos se otorgaban en el país, el Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella, fue ganado en 1966 por Susana Salgado, que hasta el año pasado trabajaba con ellos, pese a que su obra "Girasoles" estaba lejos de tener la importancia de las obras presentadas por sus amigos.

⚘ Con imaginación menos concreta trabajó Oscar Bony (1941), autor de un monstruo de goma con caracteres de escafandra, que se inflaba y desinflaba a compás (1965) y de un gigantesco falo (1966), como "pop" bien original, para terminar haciendo experiencias semánticas en espacios enrarecidos. Y todavía señalo a un creador de tierra adentro: Pablo Menicucci (1933), que desde Mar del Plata ha asumido la actitud "pop" con singular autoridad, hasta el punto de haber merecido uno de los premios Braque 1967 para pintores, evolucionando ahora hacia las "experiencias".

IV. Más allá de la geometría

1. Carácter del movimiento. En mayo de 1967 se realizó la exposición titulada "Más allá de la geometría" en el Instituto Torcuato Di Tella. Presumíamos que la tendencia era importante y quisimos medir su alcance, participando los concretos que perduran y los generativos, así como algunos inclasificables, pero el acento recayó naturalmente en los renovadores que hacen "objetos", cuadros que no son objetos y aparatos luminosos. Unica restricción, además de tener calidad, que las piezas fueran de artistas vivientes en el país, para no encandilarnos con el éxito de quienes lo habían obtenido en París.

La exposición nos confirmó, al margen del arte "pop" y de los cinéticos de París, que se desarrollaba entonces un movimiento que parecía de extrema importancia, con la premisa teórica que establecí en el catálogo: "Pero quede bien claro, ningún artista es 'geométrico' al pie de la letra, así como ninguno fue 'naturalista' en la época en que interesó fundamentalmente la naturaleza, y ninguno ha sido 'abstracto' o 'empírico'. Vocablos legítimos, todos, cuando se los emplea para señalar la ambigüedad existencial de las formas artísticas."

Otra consecuencia interesante, que ayuda a definir nuestro perfil artístico, se pudo extraer de la exposición. ¿Por qué recurrimos a la geometría, o sea la gran ley, cuando somos incapaces de respetar las leyes comunes? ¿Por qué buscamos el orden en lo imaginario si no lo realizamos en la convivencia? Aun diciendo que estos artistas "manifiestan lo impreciso con lo preciso, lo inexplicable con lo explicable", como dijo Ben Heller de ciertos estadounidenses, el fenómeno es extraño.

Menos extraño e incongruente de lo que parece —escribí en 1963, con motivo de una exposición similar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires— cuando se piensa que tales formas paradigmáticas obedecen a una

escondida pedagogía, recurso de quienes se temen a sí mismos por sus arrebatos. Entonces, ¿cómo podrían ser paradigmáticos los argentinos si no se fundaran en la geometría? Sólo con ella cabe intentar la *paideia*, que no por otro motivo un arte tan pedagógico como el griego hasta entrado el siglo v a. C. fue geométrico y se desarrolló únicamente en el espacio.

Es claro que parecerían excluidos los cinéticos. Pero no nos engañemos: el movimiento exige espacio y sólo alude al tiempo, nunca es tiempo. Ni siquiera la luz y los reflejos, que por extenderse en planos rígidos son apenas metáforas temporales. Sin que logren aquéllos lo que a veces logra un creador de imaginación más libre manejando formas abiertamente intuitivas.

2. **Objetistas geométricos.** La tendencia ha decaído y no se puede ser tan optimista en 1969 como en 1967, pero de todos modos señalaré a los artistas más valiosos que militaron en ella.

❦ En primer lugar Luis Alberto Wells (1939), creador de "objetos" con cartón y madera, combinando planos rectos y curvos que determinan aristas de sostenida expresión; a la postre, protagonistas del drama que con éstas desencadena. Y digo drama, aunque parezca inadecuado el vocablo, porque la geometría de Wells brota en un suelo abonado por el surrealismo —formó parte del grupo *Phases*, rama argentina— y porque la ejerce con acento barroco. Por lo cual esos juguetes que hacía, capaces de provocar sanas y primarias acciones, tienen una dimensión que los torna parientes de las esculturas.

No obstante, y con ser originales esos objetos-juguetes, lo más original que ha creado Wells son los "techos" y decoraciones parietales para interiores, por uno de los cuales recibió un premio especial del Instituto Torcuato Di Tella en 1965. Siempre con el mismo juego de relieves, ajustados y sobrios pese a las curvas que introduce con frecuencia, enriquecida la dinámica de planos y aristas por franjas o zonas de color que corren por encima con relativa independencia.

¿Qué hace ahora? No lo sé. Residió en Londres un tiempo, cuando obtuvo una bolsa de estudio del British Council en 1966, y ahora reside en Nueva York.

♆ En segundo lugar Fernando Masa (1936), otro que reside en Nueva York con un *interregno* de un año en Buenos Aires, desde 1960. Sin que le sonría el éxito en esa ciudad, y sin dejarse llevar por las corrientes que triunfan en ella. Solitario sin quererlo, lento y reflexivo, de los que darán una sorpresa cuando menos se piense.

Hasta el momento de su partida, en 1966, hacía cuadros con cajas de madera adheridas, combinando grandes zonas de color franco y de bordes rígidos como para considerarlas geométricas, letras, signos y números a los que pretendía des-significar. La suya era una pintura de contradicciones voluntarias, vagamente poscubista, dadaísta y "pop". Después maduró en Nueva York, no porque haya abandonado el impulso hacia la contradicción sino porque la des-significación de letras, signos y números, se integra con la de planos al desarrollar los "objetos" que hace en el espacio real.

♆ En otra tesitura actuó Gabriel Messil (1934), que vive en París desde hace dos años y nada se sabe de lo que hace. Hacia 1967 hacía "objetos" con tal plenitud de volumen que eran casi esculturas de bulto o relieves, complaciéndose en la espiral inacabada y empleando el color para la alternancia de claros y oscuros.

♆ Finalmente, y sólo porque me obligo a no citar las promesas, me referiré a María Simón (1922), discípula de escultores y netamente escultora desde su aparición súbita en 1963, obteniendo el Premio Braque 1966 por esculturas que no dejaban lugar a duda. Porque si bien las obras de entonces permitían presentir un cambio, no hubiera sido fácil vaticinar el que se produjo con las cajas de plexiglás que después hizo en París, donde vive desde entonces. Cajas con las que realizaba una sutil poesía en el espacio real, lindando con la poesía en el espacio virtual que ha logrado Joseph Albers, como si ya no hubiera tenido otro destino que el de los semánticos del espacio. Pero no se atrevió a dar ese paso, y las últimas obras que co-

nozco son cajas de aluminio, menos sutiles que las de plexiglás, muy equilibrados el volumen y el espacio en ellas, y otra vez muy escultóricas.

3. "Hard-edge". Por caminos distintos han venido ascendiendo los que abandonan el cuadro con nostalgia, temerosos de ser libres para crear el soporte de sus aventuras, o simplemente confiados en la perdurabilidad del que conocen y dominan.

⚜ El caso de César Paternosto (1931) y Alejandro Puente (1933), ambos amigos y oriundos de La Plata, que viven en Nueva York desde 1967, es al respecto interesante. Pues en el curso de pocos años evolucionaron de los cuadros que hacían, composiciones muy planas con zonas de colores opuestos, hacia otras también planas pero con la fuerza entre volumétrica y espacial que proporcionan los *hard edges*, para terminar el primero en piezas de original recorte que son objetos pegados al muro, y el segundo en combinaciones de planos que no son objetos sino estructuras debidas al análisis de objetos virtuales.

Paternosto ha tenido reconocimiento rápido, después de obtener el primer premio en la III Bienal Americana de Arte, Córdoba. A Puente le cuesta más, aunque la obtención de una beca Guggenheim en 1967 rendirá frutos, sin duda. La última exposición de Paternosto en Nueva York lo mostró en la más completa plenitud de sus medios expresivos.

⚜ No menos interesante es el caso de Rogelio Pollesello (1939), Primer Premio Esso 1965, ya que su evolución no ha sido rectilínea, saltando de una geometría a lo Fernández Muro, al surrealismo sustentado por el grupo *Phases*, y luego a nuevas formas geométricas, duras y recortadas a veces, esfumadas otras, autónomas o seriadas según los casos, con una versatilidad que asombra. Sin desdeñar, por tanto, el tapiz y los modelos para tejidos, logrando sin retaceos el Premio Hisisa 1966.

La palabra versatilidad puede no ser justa. Aunque no siempre justifiqué sus cambios, lo hago aquí y ahora con satisfacción. En particular por la síntesis a que llega con sus piezas actuales de plexiglás, en las que cava

semiesferas de profundidad, tamaño y distribución diferentes, provocando, en el contemplador que mira a través de ellas, multitud de imágenes repetidas con ligera modificación. Manera original de conservar el cuadro, aunque colgado en el aire, no contra el muro, vivificando las imágenes con personajes y cosas reales.

⚜ Una evolución normal acusa Honorio Morales (1933), que vive en Nueva York. Primero "busca la pureza de lo geométrico pero sin su rigidez, y para ello somete las formas a la dominación absoluta del color" (Aldo Pellegrini). Después, según me acabo de enterar por diapositivas que me envió, la composición de sus telas es más cerrada y las formas menos dependientes del color.

4. Cinéticos de París y Buenos Aires. Si las formas geométricas planas han encontrado cultores a granel en el país, no puede decirse lo mismo de las formas cinéticas, por lo menos en gran escala, ya que el único sobresaliente es fiel discípulo de Le Parc. Los demás hallaron en París, donde residen, el medio para desenvolverse, sin parecerse mucho entre sí, aunque con idéntica voluntad creadora en el campo de la luz y el movimiento.

La pléyade de cinéticos argentinos en París es brillante y suficientemente conocida para que extreme la caracterización de cada uno. Las cajas de Marta Botto (1925) son las más perfectas que conozco, sutiles como joyas. Asimismo las de Horacio García Rossi (1929), aunque más dinámicas y provocadoras. Y qué decir de las piezas de Francisco Sobrino (1923), incluido en este libro a pesar de su nacionalidad española por haber vivido algún tiempo en Buenos Aires, o los aparatos de Gregorio Vardanega (1923), el menos ortodoxo del conjunto. Del que forman parte también Hugo Demarco (1932) y Armando Durante (1934).

Mas, como hace algunos años que no veo las obras de muchos, recurro al comentario de Damián Carlos Bayón, otro argentino que vive en París y por cierto distinguido teórico e historiador del arte, a propósito de la exposición realizada en dicha ciudad con el título de "Luz y movimiento". Donde habla de la seriedad e intransigencia de Marta Botto, según parece en la cúspide de su carrera; de las novedades que presenta Sobrino, "a mitad

de camino entre lo fantástico y lo maquinal"; del asombroso progreso de Demarco, consagrando su aporte a la "luz negra". Respecto a la última afirmación, hemos podido comprobar cuan verdadera es, en la exposición realizada en la Galería Rubbers.

También tengo noticia de García Rossi, por su exposición en la Galería Rubbers en 1968. En el catálogo escribí acerca de su lirismo, basado en la riqueza de posibilidades que le presenta al contemplador, y por supuesto de Eduardo Rodríguez (1934), el que vive aquí, a quien le ha costado desprenderse de su maestro, pero lo logra paso a paso con tenacidad ejemplar, como lo revelan los premios obtenidos.

5. Julio Le Parc. Capítulo aparte para Julio Le Parc (1928), a quien se lo recibió triunfalmente en Buenos Aires hace dos años. El que resume la tendencia, tanto por su potente modo de pensar como de actuar, integración que define a un artista en cualquier época, pero más en la nuestra, porque recién empieza a ser meta explícita.

Le Parc es hombre nuevo pero no iconoclasta. La manera como él y el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* resuelven la participación del contemplador en el acto artístico es por demás sugestiva, pues antes de exigírsela lo envuelven en la penumbra mágica de sus finos aparatos con luces y reflejos. Como si lo quisieran convencer primero de que con ellos no se viola esencialmente la tradición pictórica, y que sólo hay cambio de la textura material del color por la inmaterial de la luz.

Tal vez por esto Le Parc tiene éxito y es poco resistido. Las buenas maneras que no excluyen la firmeza, en el trato con los demás, sea quien sea, son las mismas que luce al hacer sus "trabajos", según le gusta llamarlos. Una rarísima mezcla de lo viejo y lo nuevo, como trasfondo de su intencionalidad férrea. Y que lo seguirá impulsando para hacer nuevos trabajos, aunque me intriga sobremanera el modo como podrá encararlos.

En el catálogo de la exposición que se realizó en el Instituto Torcuato Di Tella, a propuesta de una comisión nombrada por *Ver y Estimar*, de la que fui presidente, relato mis encuentros con Le Parc, desde 1958 hasta la fecha, y digo al terminar: "Por mucho que despersonalice la creación y

aumente las relaciones entre obra y contemplador, aceptando la industrialización por medio de los 'múltiples' como mal menor, siempre crea objetos y por éstos la vida se vuelve imagen, cuando no metáfora." Con lo que señalo el alcance de su revolución.

No obstante, después de haber mirado la exposición de Buenos Aires, de ver los últimos trabajos en París y de hablar con él hasta donde es posible, me hallo en mejores condiciones para descubrir su método, con el que obtiene cómodamente el pasaje de lo posible a lo probable, y de lo probable a lo certero, hasta el punto de que sus trabajos parecen tan naturales como los fenómenos de la naturaleza, sin la menor sofisticación esteticista. Y reflexiono que la revolución puede tener mayor alcance del que había supuesto.

De todos modos, el método refuerza la tesis expuesta en la Introducción respecto a la conciencia artística, siempre conciencia de imaginar y no conciencia de imagen cuando se trata de un creador verdadero. Le Parc sigue la consigna de Merleau-Ponty y apunta a lo real para describir las situaciones que proporciona, no para construirlas o constituirlas.

V. Ultimas manifestaciones

1. "Happenings" y "Arte de los medios". Ha escrito Oscar Masotta en 1967: "El *happening* aparece en la Argentina marcado por una extraña suerte. Allan Kaprow hace un año atrás se refería a nosotros poco menos que como a un país de *happenistas,* en tanto que hasta la fecha apenas si existían en la Argentina manifestaciones expresas del género." Aunque agrega que "desde el punto de vista de los hechos, esto es, considerando tanto los *happenings* que se hicieron como cierta madurez en nivel de la reflexión sobre los productos del arte de vanguardia, es posible que, efectivamente, el año 1966 haya sido fructífero entre nosotros".

La observación hubiese sido certera refiriéndola más bien al "arte de los medios", pues con los *happenings* realizados en Buenos Aires sus autores acentuaron mucho el aspecto informativo y comunicativo de las situaciones creadas. Pero no conviene extremar las diferencias, sobre todo aquí, ya que por haber llegado el *happening* con retardo, se diluyó rápidamente en la nueva intencionalidad enderezada hacia los medios.

En vano Marta Minujin intentó oponerse al uso indiscriminado de la palabra *happening.* La crítica y el público se apoderaron de ésta, lo mismo que de la palabra *pop*, entrando ambas en la linfa del lenguaje común. Y con cierta razón. ¿No brotan de la misma raíz, aunque respondan a concepciones diferentes y se la vea recién a flor de tierra? ¿No es por la necesidad de acercar el arte a la vida que se tiende a destruir la imagen concreta en un caso y a descategorizarla en otro?

Hecha la salvedad, referiré lo que ha venido aconteciendo en esta bolsa de contenido mezclado, para separar los granos de cada clase hasta donde sea posible.

♆ Tal vez el citado "Vivo-dito" de Alberto Greco fue el primer *happening*, aunque hubo un conato anterior de Marta Minujín por el Canal 7 de TV y otro más organizado después en una cancha de fútbol de Montevideo. Pero estas manifestaciones en 1964, como los "microsucesos" de Puzzovio, Squirru y Giménez o "La Menesunda", citados también, tuvieron demasiado carácter de espectáculo para considerarlos *happenings*.

Aun el montaje de un *happening* trascontinental que hizo Marta Minujín, colaborando con Kaprow y Vorstel, al que me he referido anteriormente, con sesenta televisores repartidos en la sala de espectáculos del Instituto Di Tella, máquinas que proyectaban diapositivas en las paredes laterales y otra que proyectaba un filme en la del escenario, después de haber preparado concienzudamente a los espectadores, a los que se llamó por teléfono, se mandó telegramas y se fotografió; aun este complicado montaje de situaciones fue llamado por su autora "señal de ambientación", y con motivo, porque se trató de provocar una conciencia del hecho que no corresponde al *happening*.

Más ortodoxos fueron los *happenings* que Oscar Masotta realizó en el mismo instituto durante los años 1966 y 1967, sin encontrar mucha audiencia por los complejos represivos del público, bien dispuesto entre nosotros a recibir, menos a participar. Y que cuando se decide a participar, como en el *happening* que sorpresivamente hizo Jean-Jacques Lebel en su paso por Buenos Aires (Instituto Di Tella, marzo de 1967) lo hace sin entregarse por completo.

♆ En cuanto al "arte de los medios", la misma Marta Minujín fue iniciadora, pero quienes teorizaron sobre él y lo pusieron en práctica en el país, puesto que Marta vivía en Nueva York, fueron Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby. Quienes lanzaron en julio de 1966 un manifiesto, proponiendo la desrealización del *happening*, del mismo modo que los medios desrealizan los objetos. "Se abre así —decían— la posibilidad de un nuevo género: el arte de los *Mass Media*, donde lo que importa no es fundamentalmente "lo que se dice" sino *tematizar los medios como medios*".

Luego, Jacoby y Costa organizaron un curioso *happening*, haciendo creer a los lectores de algunos diarios y revistas que se había realizado, con de-

talles y hasta fotografías del mismo; por supuesto, un *happening* que no había ocurrido, con el fin de que la información fuese la obra. Para lo cual recurrieron a las técnicas usadas en las relaciones públicas, homogeneizando una serie de hechos mitificados por el lenguaje, para usar palabras de Jacoby. Testimonio de lo que afirmé antes, acerca del sesgo comunicacional de todas las tentativas de *happening* entre nosotros.

Eduardo Costa, otro que vive ahora en Nueva York, ha actuado según parece con éxito en esa ciudad, particularmente al organizar en el Center for Interamerican Relations, con John Perreault y Hannah Weiner, "The fashion show poetry event essay", colaborando artistas plásticos —muchos de ellos argentinos—, modelos y poetas. Mientras Raúl Escari trabaja con Roland Barthes en París y Roberto Jacoby actúa en otro campo, como se verá más adelante.

Finalmente, destaco la labor que realiza Oscar Masotta dictando conferencias y dirigiendo seminarios en diversas instituciones. Todo lo cual no es mucho, si se juzgan las actividades de estos artistas-teóricos con la vara con que se juzgan las de otros artistas, más tradicionales o simplemente menos avanzados, pero es bastante para remover a cierto sector de la ciudad, aun del país, haciendo que muchos aficionados comprendan el sentido de lo nuevo.

2. "Experiencias". Prueba de esta actividad fermental han sido las "experiencias" que comenzaron con el nombre de "Experiencias visuales" en 1967, siguieron con el nombre más simple de "Experiencias" en 1968 y continuarán este año en dos series: una con artistas visuales y otra con arquitectos. Son realizadas por artistas que coinciden en manifestar una actitud experiencial, pese al carácter propio de cada uno y a la procedencia de sectores diversos. De lejos, la manifestación de mayor trascendencia artística que ocurre en la ciudad.

Aclaro que con la palabra "experiencia" se quiere acentuar el aspecto potencial de la creación, como instrumento del conocer y no como mero antecedente del conocimiento, según se lo venía concibiendo teórica y prácticamente desde milenios. O sea, que los artistas no reflejan sus experiencias en las imágenes creadas; las presentan en estado virginal, ejerciendo la conciencia de imaginar en vez de la conciencia de imagen.

Aun digo de otro modo, que con tales experiencias no se apunta a dioses, ideas, sentimientos, deseos o mandatos, a semejanza de los creadores pretéritos. Se apunta a las realidades obvias que constituyen "l'unité naturelle y antéprédicative du monde et de notre vie", según palabras de Merleau-Ponty. Con un candor, podría decirse, similar al que tuvieron los naturalistas en el siglo pasado; diferenciándose únicamente por la sagacidad para escudriñar lo necesario, en lugar de conformarse como aquéllos en lo contingente.

Corresponden, pues, estas experiencias en campo imaginario al enfoque de la fenomenología en campo pensante, mentando cada artista el fenómeno elegido, sin trascender a realidades distintas de las que mienta; poniendo entre paréntesis, diría Husserl, todo lo que enmascara la originalidad de los fenómenos e impide el acceso a lo real.

Por otra parte, se tiende a eliminar la obra de arte como intermediario entre la vida y el hombre, para caer en la exaltación estética de éste por la de aquélla. Y por realizarse las "experiencias" en un local donde habitualmente se exhiben obras de arte, también se tiende a des-institucionalizarlas, como lo hizo notar uno de los participantes, Ricardo Carreira; manera de liberar al público de las trabas alienantes que conservan las obras de arte, cuando han perdido la posibilidad de desalienarlo que sin duda tuvieron.

De donde procede la nota común de todas las experiencias que comento, sea por la preponderancia del fenómeno sobre el objeto, por el modo de exigir la participación del contemplador, por la falta de residuo imaginario que dejan, por las relaciones espacio-temporales en que se fundan.

3. "Experiencias visuales 1967" En las "Experiencias visuales de 1967" participaron los siguientes creadores:

✤ Edgardo Giménez (1942) presentó una serie de ocho grandes estrellas negras de madera, sobre plataforma baja y en fila, salvo una ligeramente hacia atrás, queriendo saturar al contemplador por la repetición obsesiva de una forma. El gran tamaño de las estrellas hacía que se llenara el espacio y lo transfigurara el contemplador.

♆ También la experiencia de Oscar Palacio (1934) fue con formas hechas: estructura de aluminio por armazón de secciones tubulares cuadradas, como gigantescos paralelepípedos unidos (7.20 m x 2.40 m x 2.40 m). Una "estructura primaria" determinante de un espacio a escala humana inaccesible, pero sin modularlo, cuya originalidad residió en que los elementos eran alquilados, asegurando así la destrucción de la obra.

♆ En conexión con la experiencia de Palacio pero invirtiendo la actitud, se hallaba la de Juan Stoppani (1935), quien envolvió un vasto espacio entre dos paredes y el techo, sin que se viera el armazón, sólo para acentuar la percepción de la tela como superficie: cien metros de satin desplegado de arriba abajo formando un ángulo recto entre la parte más larga y la más corta. Una especie de paquete a lo Christo pero sin la menor referencia emotiva, únicamente la exaltación de un material que los artistas no emplean habitualmente.

♆ Antonio Trotta (1937) venía presentando objetos que señalaban un eje direccional en el espacio. En esta experiencia señaló dicho eje menos por el objeto (siete marcos de chapa doblada, ubicados a lo largo de quince metros) que por el espacio comprendido entre los marcos, algo así como una flecha gruesa de espacio, embarcando al contemplador en un acontecimiento a la vez objetivo y subjetivo, real e irreal, ambiguo por tanto.

♆ La situación en el espacio de las experiencias anteriores se oponía a la de David Lamelas (1944), quien dispuso en las paredes de una gran sala hexagonal diecisiete televisores, mas no funcionando para producir imágenes sino para producir luz vagamente pulsante y sonidos indeterminados. De suerte que al sentirse en tal clima, el contemplador capaz de detenerse por un largo rato se compenetraba de tiempo: el tiempo particular de cada aparato y el general que lo sostenía en vilo.

♆ También trabajó con la luz y el sonido Margarita Paksa (1933), pero con intencionalidad opuesta a la de sus compañeros. Ayudada por técnicos

del laboratorio electrónico del Instituto, presentó en una sala larga y rectangular un haz de luz, que se iniciaba como pulsante y adquiría forma al pasar por dos grandes cajas de vidrio con humo adentro, para terminar provocando, al paso de los contempladores, sonidos producidos por células fotoeléctricas en combinación con instrumentos de percusión.

♦ Las experiencias de Oscar Bony (1941) y Alfredo Rodríguez Arias (1944) tenían que ver con la señalación de signos diferentes por su naturaleza ontológica. Eran disociaciones de estructuras hechas por el hábito, no para incorporar nuevas significaciones a las cosas sino para intensificar las que tenían; en definitiva, situaciones alertantes para el contemplador.

Bony cubrió sesenta metros cuadrados de piso con alambre tejido y en una de las paredes hizo que una máquina cinematográfica proyectara constantemente la misma imagen de un fragmento de dicho piso, invitando a relacionar percepciones que mutuamente se modificaban.

Rodríguez Arias estableció relación entre ocho lugares esparcidos en todas las salas, con correspondientes fotografías —blanco y negro grisáceo para evitar tentaciones emotivas— provocando las recíprocas referencias entre las realidades que eran los lugares de la sala y su información. En cada fotografía agregó cuatro modelos en actitud dinámica, como de danza, para funcionalizar la relación.

♦ También fueron señaladoras las experiencias de Pablo Suárez (1937) y Ricardo Carreira (1942), pero con otra intencionalidad; primero, porque exigían percepción más intensa de cosas; segundo, porque la relación era más intelectual.

Suárez escogió un ancho corredor que une a las dos salas principales del instituto, acotando el espacio pero sin cerrarlo, con un tacho de agua caliza, un panel, una reja de alambre tejido y otro panel. De suerte que el contemplador entraba en un ambiente y veía el otro, a la inversa cuando entraba del otro lado, reflexionando intensamente.

Carreira presentó piezas diferentes, repartidas en el centro de una sala que albergaba otras experiencias, planteando con aquéllas problemas sin cone-

xión posible, salvo la que fácilmente se establecía entre una franja lijada del piso de parquet y otra franja de parquet montada como panel entre pilares. Un montón de yeso, una tela de terciopelo rojo, una gran plancha de vidrio, carteles, etcétera, constituía el muestrario en que consistió su experiencia; rompecabezas que, sin embargo, se armaba al descubrirse el propósito des-institucionalizador del conjunto.

Por último, Delia Cancela (1940) y Pablo Mesejean (1937) realizaron una experiencia conjunta en oposición a la de Carreira. Ellos quisieron institucionalizar una situación: eligieron a doce empleadas del instituto e hicieron para ellas parecidos vestidos de loneta azul, que vistieron el día de la inauguración. Como además presentaron a las doce personas en grandes cartones pintados a la *gouache*, imágenes fácilmente reconocibles aunque carecían de rasgos faciales, el juego de señales en nivel institucional fue evidente. Como escribiera Raúl Escari, pusieron en marcha un sistema de señales, en cuyo interior se hallaba el sentido de la obra.

4. **Otras realizaciones.** Aun debo advertir que los participantes en estas experiencias, no mencionados en anteriores parágrafos, habían realizado ya obras de gran interés.

En particular Lamelas, quien después de colaborar en "La Menesunda" (1965) se lanzó por un camino en cierto modo opuesto, haciendo piezas de maderas ensambladas para acotar el espacio con severidad extrema; sin color, claro está, para que nada perturbara el recogimiento casi religioso provocado por ellas. Luego Bony, que abandonando la figuración hizo piezas de "*Minimal art*" a semejanza de Lamelas, aunque las suyas sean más graciosas y sugeridoras.

Y fuera del grupo señalo manifestaciones acordes de Jorge Carballa (1937) y Rómulo Rocchi (1942), o de algunos rosarinos como Juan Pablo Renzi (1940), Arnaldo Bortolotti (1943) y Eduardo Favario (1939), éstos después de haber pasado por la experiencia del neofigurativismo expresionista, con collage y sin collage.

Otros jóvenes destaco, con idéntico afán de purificación pero sin renunciar a la expresividad del objeto, como los platenses Dalmiro Sirabo (1939),

Juan Antonio Sitro (1929) y Roberto Plate (1940), el cordobés Oscar Melano (1940), las rosarinas Graciela Carnevale (1942), Noemí Escandel (1942) y Lía Maisonnave (1941), la marplatense María Mercedes Esteves, los capitalinos Rodolfo Azaro (1938) y Osvaldo Romberg (1938).

Respecto a Romberg señalo una curiosa evolución. Pese a su juventud había llegado a ser uno de los más expertos grabadores argentinos, obteniendo premios y satisfacciones en el país y en el extranjero. Sin embargo inició en 1967 una verdadera revolución presentando al Premio Braque primero, y en una exposición individual después, piezas de acrílico que son grabados —según él— por cuanto se pueden reproducir. Tema casi académico que no interesa dilucidar, salvo por la consecuente actitud, que lo incorpora al movimiento moderno.

5. "Experiencias 1968". Fueron distintas las "Experiencias 1968", por haber sido más concretas, predominando en ellas las de carácter político-social, aun en aquéllas aparentemente ingenuas, tal vez por el ancho cauce hacia la libre expresión que habían abierto las del año anterior, y por el cambio de situación operado tanto en el mundo como en el país. La resonancia que cobraron por la clausura de una de las "Experiencias" —la policía y la municipalidad consideraron que se ofendía con ella a la moral pública, y hasta se habló de desacato al Presidente de la República— y el sentido de todas que se hizo explícito cuando los demás creadores clausuraron de *motu proprio* las suyas, acentuaron más aún dicho carácter político-social. Las "experiencias" del Di Tella fueron "noticia" durante varias semanas y abundaron las entrevistas y los artículos.

♆ Roberto Plate fue el autor de la "experiencia" clausurada: era un baño público simulado al cerrar un espacio con puertas que llevaban siluetas de hombre y mujer, como suelen haber en los baños públicos, y al estar dividido el interior en compartimientos, aunque faltaran los aparatos sanitarios. Las paredes eran blancas y no había la menor referencia escrita. El público creyó, sin embargo, que era una incitación para actuar y llenó las paredes con inscripciones y dibujos, la mayor parte obscenos. O sea que reemplazó los actos placenteros de descarga en nivel físico por actos de descarga emocional, y al sentirse libre expresó su manera de pensar en campo erótico

y en campo político. Por supuesto la "experiencia" irritó a muchos visitantes —nunca sabremos si también se irritaron los que hicieron las inscripciones y dibujos—, pero a través de la irritación era fácil observar el impacto que recibían, y no tengo duda de que habrán comenzado a pensar en la ineficacia de las obras de arte en sus formas tradicionales, como cuadro, escultura u objeto.

✤ Similar irritación y seguro impacto produjo la "experiencia" de Oscar Bony, quien aisló una familia proletaria en una tarima del Instituto: padre, madre e hijos conversando, leyendo, fumando, comiendo, etcétera, mientras se oían los ruidos característicos de la casa en que vivían, previamente registrados en una cinta y reproducidos por medio de un micrófono. Pareció una befa a muchos, pero algunos, en verdad pocos, comprendieron la intencionalidad seria de la "experiencia".

✤ Más frívola en apariencia, pero no menos impactante, fue la "experiencia" que su autor tituló "Todo lo que Juan Stoppani no se pudo poner". Una joven sentada en la última sala del instituto lucía un turbante de tafetas de nylon que se continuaba en extensa cola de 200 metros hasta la puerta de la primera sala. Rodeada la joven por 200 manzanas que ávidamente comió el público en una tarde, debió escuchar las frases más increíbles, las que no quedaron documentadas como en el "Baño de Plate", pero tuvieron carácter similar.

✤ Delia Cancela y Pablo Mesejean trabajaron de nuevo sobre el tema de la moda, pero en vez de presentar modelos de vestidos con personas, lo hicieron por medio de dibujos impresos en una revista que se vendía, señalando la diferencia entre los vestidos reales y los vestido-imágenes de que habla Roland Barthes. Resultó difícil la "experiencia" como tal, pero las imágenes dibujadas encantaron a muchos visitantes (¿por el dibujo o por el modelo?) y la revista se vendió fácilmente.

✤ De las dos "experiencias" con claro sentido político, una fue agresiva y otra señalativa. Agresiva fue la de Roberto Jacoby, quien presentó un

affiche referente a la cuestión de los negros en USA, un télex que trasmitía noticias sobre la guerra en el Vietnam y un mensaje dirigido "al reducido grupo de creadores, simuladores, críticos y promotores, es decir, a los que están comprometidos por su talento, su inteligencia, su interés económico o de prestigio, o su estupidez, a lo que se llama arte de vanguardia", incitando a "una lucha necesaria, sangrienta y hermosa por la creación del mundo nuevo", pues "el arte no tiene ninguna importancia: es la vida la que cuenta". Excuso decir que atrajo mucho al público y que buena parte de él coincidió con Jacoby.

El señalamiento político de Jorge Carballa, que presentó una caja fuerte cerrada, con sólo diez llaves para abrirla repartidas al azar, se producía cuando el visitante, en posesión de una de las llaves, encontraba vacío el interior de aquélla, reparando en una paloma embalsamada, símbolo de la guerra en el Vietnam, que fuera pegada en la puerta.

☙ La "experiencia" de Margarita Paksa fue de orden diferente. Se concretó en un disco que puso en venta y que el público compró discretamente: en una faz denominada "Santuario del sueño" describía una imagen visual y táctil con repetición rítmica de pocas palabras; en la otra faz, denominada "Sólo me importa el amor", se describía un coito por medio de voces de hombre y mujer, murmullos, silencios y respiraciones compartidas. De tal modo realizó una investigación "con espacio y tiempo abierto", como ella decía, a la par que producía una obra en masa por la reproducción multiejemplar del disco. A nadie se le escapó la intensa poesía de nuevo cuño que tal "experiencia" produjo.

☙ Menos felices fueron las "experiencias" de David Lamelas, quien de nuevo intentó hacerla con luces, oponiendo la de un proyector sobre una pared plana y lisa, y la de otro proyector sobre una superficie rugosa e imperfecta. Y la de Alfredo Rodríguez Arias, quien presentó un retrato monumental de Freud, hecho por artesanos de la publicidad, según dijo para simbolizar el fin de una cultura.

☙ Por último, las "experiencias" de Antonio Trotta y Rodolfo Azaro, con haber sido interesantes no fueron verdaderas "experiencias". El primero

presentó una serie de marcos en fuga, hacia derecha e izquierda, a partir de los dos más grandes en el medio, con espejos, de modo que quien se colocaba allí veía la proyección de los marcos hasta el infinito. El segundo señaló la trayectoria de una pelota que se tira contra la pared por medio de barras rígidas de aluminio que formaban una curiosa estructura.

☫ En cuanto a Pablo Suárez, que había proyectado montar una oficina de información y crítica de las demás "experiencias", así como de otros acontecimientos artísticos en la ciudad, decidió a último momento reemplazar la suya por una carta, explicando en ella que no la podía hacer "por una imposibilidad moral", a causa de la situación política y social del país. En definitiva, porque no aceptaba al Instituto Di Tella, "que representa la centralización cultural, la institucionalización, la imposibilidad de valorar las cosas en el momento en que éstas inciden sobre el medio..." Porque debiendo ser "la obra: diseño de formas de vida", no podía trabajar en un organismo como el Instituto.

☫ También en Rosario un grupo numeroso de 15 artistas jóvenes incursionó en el campo de las "experiencias", organizándolas una tras otra entre mayo y octubre de 1968. Empezaron por declarar que, no obstante los significados distintos de las palabras "experimento" y "vanguardia" designan actitudes íntimamente relacionadas, de suerte que al planear el "Ciclo de arte experimental" militaban en la vanguardia, rompiendo "con las formas tradicionales, por considerarlas incapaces de comunicar las complejidades y especificidades de nuestra realidad", y aceptando la responsabilidad "de encontrar los medios, inéditos sin duda, de trasmitir esa realidad". Desgraciadamente no pude asistir a esas "experiencias", pero conozco el manifiesto de cada una, así como conozco bien a los autores, y puedo decir que se unieron en torno de la idea de señalamiento y participación, de carácter ambiental preferentemente, realizándola algunos con aguda inteligencia.

6. Consecuencias. El grado de aceptación de las "experiencias" se advirtió cuando los organizadores de los Premios Braque 1968 las incluyeron al enumerar las posibilidades de expresión que admitían. Por lo cual se

presentaron con proyectos de experiencia algunos de los que habían participado en el Instituto Di Tella y en el "Ciclo" de Rosario. Pero, lejos de realizarse, esos proyectos fueron la piedra del escándalo cuando los autores se retiraron del certamen ante una medida precautoria, en verdad poco afortunada, del director del Museo Nacional de Bellas Artes, donde debía hacerse la exposición. Hubo escenas de violencia en el acto inaugural, mientras se repartían los premios, con la inevitable intervención de la policía y la detención de los agitadores más conspicuos. Todo lo cual acentuó el carácter antiinstitucional de los que hacían "experiencias", quienes, por supuesto, unieron en la repulsa al Museo Nacional y al Museo de Arte Moderno con el Instituto Di Tella. Los de Rosario, en solidaridad, manifestaron su protesta interrumpiendo una conferencia mía en Amigos del Arte de aquella ciudad, y renunciaron públicamente al apoyo moral y financiero que el Instituto Di Tella les había prestado, a pedido de ellos mismos, para realizar su "Ciclo experimental".

Las "experiencias" de Buenos Aires y Rosario no fueron ni podían ser constructivas, no proponían nuevas soluciones al problema de qué se puede crear; pero al señalar situaciones cargadas de sentido social o político sirvieron como detonante para desarticular el movimiento artístico que con general beneplácito se venía imponiendo en el país, y transformando a Buenos Aires sobre todo en gran capital del arte. No porque los demás reconocieran explícitamente el valor de las "experiencias", sino porque al sentir el latigazo que ellas produjeron les fue difícil conservar la confianza para seguir haciendo arte para burgueses, conformista y cada vez más pobre como lenguaje.

La cuestión no es tan simple, sin embargo, como los rebeldes suponían. Prueba es la calma que ha seguido a la tormenta, pese a la "experiencia" realizada por algunos del grupo, porteños y rosarinos, en la provincia de Tucumán, destinada a denunciar los estragos de la nefasta política seguida allí desde hace años por los gobiernos nacional y provincial; "experiencia" que motivó sendas exposiciones en Rosario y Buenos Aires. En un manifiesto firmado por los "Plásticos de Vanguardia de la Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos", se dijeron bellas palabras al respecto. "¿Cómo haremos entonces los artistas para no seguir siendo servidores de la burguesía? En el contacto y la participación junto a los activistas más esclarecidos y combativos, poniendo nuestra militancia creadora

y nuestra creación militante al servicio de la organización del pueblo para la lucha. Los artistas deberemos contribuir a crear una verdadera *red de información y comunicación* por abajo, que se oponga a la red de difusión del sistema." Pero nada se ha cumplido desde entonces, noviembre de 1968.

Y creo que no se ha cumplido porque no es fácil abandonar el campo de "lo imaginario" para entrar en el de la acción. Digo más, porque no es conveniente, ya que, no obstante la necesidad de cambiar el sentido de la creación artística, ella no debe desaparecer. Como escribí hace poco, refiriéndome a quienes confunden la conciencia política con la actitud política, porque "si tratan de aprovechar el fermento que trae al mundo la conciencia política, para imponer soluciones desde el campo artístico, desnaturalizarán esa conciencia. ¿No son los que tienen conciencia estética abierta por ejercer la conciencia artística quienes deben dar el ejemplo?" Y todavía agregaba: "Tiempo habrá para que el fermento produzca el debido efecto y la sociedad descubra el medio de liberarse. Cualquier apresuramiento en este sentido puede tener deplorables efectos."

VI. Organización del arte

1. El Instituto Torcuato Di Tella. Es claro que la organización de las actividades artísticas ha cambiado en este período. El lector habrá reparado en la acción fecunda del Instituto Di Tella, cuyo Centro de Artes Visuales, haciendo honor a su nombre, recoge los afanes de renovación, no sólo en Buenos Aires sino también en ciudades del interior como La Plata, Rosario, Córdoba, Mar del Plata y Bahía Blanca, donde hay grupos de jóvenes que han recibido su apoyo.

Véase un rápido resumen de las actividades del centro. Aparte de las exposiciones con obras de la colección permanente, que abarcan el período comprendido entre los siglos XV a XX, hemos organizado cuatro de carácter histórico nacional y sudamericano: "El arte antes de la conquista", en 1963; "El arte virreinal después de la conquista, siglos XVII y XVIII", en 1964; "Arte virreinal, óleos y tallas del Virreynato del Perú" y "Primeras culturas argentinas, piedras, cerámicas y metales prehistóricos", en 1966. En otro orden histórico, las exposiciones de "Pintura tibetana, siglos XVII y XVIII" y "Henri de Toulouse-Lautrec", en 1964.

Sobre las manifestaciones actuales del arte universal se hicieron las siguientes exposiciones: "Dos artistas belgas: Alechinsky y Reinhoud", "Joseph Albers: homenaje al cuadrado", "Intuiciones y realizaciones formales, selección de Michel Tapié" y "Jacques Lipchitz: esbozos de bronce" en 1964; "Holanda, la nueva generación", "100 obras de Jean Dubuffet" y "Letras en el arte moderno" en 1965; "Richard Lohse", "Grabados de pintores y escultores contemporáneos", "11 artistas pop: la nueva imagen" y "Picasso; 150 grabados" en 1966; "Artistas alemanes contemporáneos" en 1967; "Peter Stamfli", "Obras de Jagoda Buié", "La nueva veta: la figura, 1963/1968", "Importación y exportación, lo más al día en Buenos Aires" y "Primera Bienal Mundial de la Historieta", en 1968; "Expo-Internacional de Novísima Poesía" y "Grabados de Edward Münch" en 1969.

Exposiciones de grandes artistas uruguayos se han hecho: "Joaquín Torres-García" en 1964, y "Figari: cielos, fiestas y ceremonias" en 1967. Y de grandes artistas argentinos: "Antonio Berni" en 1965, "Lucio Fontana" en 1966, "Rómulo Macció" y "Julio Le Parc" en 1967, "Libero Badii y el espacio" y "Kosice" en 1968; "Roberto Aizenberg" y "Rogelio Pollesello" en 1969.

Exposiciones de conjunto: "New Art of Argentina" para diversos museos de los Estados Unidos en 1964-1965; "Argentina en el mundo II" en 1965-1966; "Más allá de la geometría", primero en el Instituto (1967) y luego en el Center por Interamerican Relations de Nueva York (1968), "Surrealismo en la Argentina" en 1967; "Artistas argentinos: obras de París y Buenos Aires para alquilar y vender" en 1968. En otro orden se organizaron las "Experiencias visuales 1967", las "Experiencias 1968" y "Año 2000" en 1968; "Experiencias I" y "Experiencias II" en 1969.

Para optar al Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella se han expuesto obras de los más importantes creadores del mundo: Alechinsky, Bernik, Kitaj, Maryan, Platschek, Perilli, Rebeyrolle, Rivers y Saura en 1963; Agam, Arman, Baj, Bontecou, Chrissa, Gironella, Johns, Noland, Rauschenberg, Takis y Tilsson en 1964; Bauermeister, Brusse, Bury, Dine, Jones, Lukin, Rosenquist, Smith, Stella y Uecker en 1965; D'Arcangello, Fleming, Hinmans, Lewit, Morris, Murray, Olitski, Riley, Polk Smith y Wesley en 1967.

En cuanto a los críticos extranjeros, hemos invitado para formar los jurados de dicho premio a Willem Sandberg y Jacques Lassaigne en 1963; Pierre Restany y Clement Greenberg en 1964; Giulio Carlo Argan y Alan R. Bowness en 1965; Lawrence Alloway y Otto Hahn en 1966; Alan Solomon y E. de Wilde en 1967.

Pero tal vez ha sido más importante aún la silenciosa labor del Centro, prestando ayuda a instituciones del país y el extranjero para organizar exposiciones de arte nacional o latinoamericano, evacuando consultas, recibiendo a críticos y dirigentes, apoyando a la prensa, y por supuesto a los artistas que son creadores. Tarea en la que también se distingue el Centro de Experimentación Audiovisual del mismo Instituto, al organizar espectáculos de índole renovadora, a veces en unión con el Centro de Artes Visuales.

Noticia más reciente se ha hecho pública respecto al carácter que a mi juicio debe tener el Centro en el futuro. Sostengo que por ser evidente la falta de vigencia cultural de la pintura, la escultura, el grabado, el objeto, etcétera, como medios de información y comunicación entre los hombres, urge modificar el carácter del Centro, proponiéndome para 1970 transformarlo en un Centro de Investigación Tecnológica. ¿No crea la tecnología todo nuestro paisaje? Entonces, los artistas tienen que conocerla, con la misma profundidad que los de otras épocas conocieron el paisaje que les correspondía, y el Centro se propone facilitarles ese conocimiento. Entre tanto ha intensificado, en lo que va del año 1969, las situaciones que ponen en actividad al público, primero organizando una exhibición viva de las máquinas Olivetti; luego, convocando a centenares de niños y adolescentes para que trabajen con los juguetes Rasti.

2. La crítica. La crítica, en general, no ha favorecido el movimiento de renovación, aunque se mantuvieron firmes en la brecha quienes la apoyaron desde el primer momento, Aldo Pellegrini y Germaine Derbecq, y se incorporaron algunos: Basilio Uribe, con la autoridad que procede del campo de acción en que actúa y algunos jóvenes como Fermín Fevre, Carlos Claiman, y Horacio Safons en Buenos Aires, Jorge López Anaya, Edgardo Vigo y Luis Pazos en La Plata. Aparte de que algunos combatientes encarnizados de la primera hora modificaron o están modificando la actitud. La fuerza del Instituto Di Tella es arrolladora y el público, remiso de por sí y más por la prédica de ciertos críticos, empieza sin embargo a comprender.

Párrafo aparte merecen los semanarios político-culturales que tienen gran éxito entre nosotros como en todas partes. No porque apoyen incondicionalmente a los artistas nuevos, sino porque aun atacándolos, y esto no siempre ocurre, los promueven, tanto *Primera Plana*, *Confirmado* y *Análisis* en primer lugar, como *Panorama*, *Siete días*, *Imagen* y otros.

3. Museos y asociaciones, galerías. La acción de los museos ha sido encomiable. El Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno han organizado exposiciones, conferencias, mesas redondas, a la par del Instituto Di Tella y con espíritu similar. Sus directores Samuel

F. Oliver y Hugo Parpagnoli (cuya reciente muerte deploramos intensamente) fueron puntales del movimiento renovador, lo que no deja de ser bastante extraño.

También Samuel Paz, director adjunto del Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato Di Tella, hombre sagaz y ponderado como ninguno, que no obstante su pereza para escribir y hablar en público ocupa un lugar de preferencia en el ambiente artístico nacional, siendo elegido con frecuencia para seleccionar los artistas argentinos que concurren a las competiciones internacionales.

Asimismo el movimiento es apoyado por algunas galerías, cada día más, como se pudo comprobar en la "Semana del Arte Avanzado en la Argentina", serie de manifestaciones que organizó el Centro de Artes Visuales para agasajar a los críticos y dirigentes extranjeros que asistieron a la inauguración del Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1967.

Buenos Aires vivió entonces momentos de exaltación creadora. Casi no hubo artista joven que no expusiera obras, en el Instituto Di Tella, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno, la Sociedad Hebraica Argentina, y las galerías Bonino, El Sol, El Taller, Guernica, La Ruche, Lambert, Lirolay, Rubbers y Vignes.

La Asociación Ver y Estimar no defeccionó. Allí se dictaron cursos, se realizaron conferencias y mesas redondas, se recibió a los críticos extranjeros, exaltando el arte de vanguardia por obra de sus dirigentes, en particular de Francisco Díaz Hermelo, su director ejecutivo. El premio Ver y Estimar que se siguió realizando todos los años, ha sido factor decisivo en el proceso, pues eran invitados a participar los jóvenes creadores que hacen sus primeras armas. Y por si fuera poco, a esta Asociación se debió la iniciativa de invitar a Julio Le Parc, visita y exposición que como ya he dicho tuvo lugar en julio-agosto de 1967.

Tampoco defeccionó Industrias Kaiser Argentina organizando la II Bienal Panamericana de Arte en 1964 y la III en 1966, ambas bajo la dirección del doctor Christian Sörenson. Como en la I pero con mayor cantidad de países invitados, se reunieron obras de muchos pintores latinoamericanos. Tal vez no tan avanzados como hubiera sido conveniente, pues imperó un cri-

terio de selección prudente y ecléctico, pero de todos modos modernos. El hecho de que hayan obtenido el Gran Premio artistas de la talla de Jesús Soto (1964) y Carlos Cruz-Diez (1966) es índice claro de modernidad. Los argentinos no tuvieron suerte en la II, recibiendo un premio menor Clorindo Testa, pero en la III recibieron casi todos los premios a partir del 1º: César Paternosto, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Antonio Seguí, Marcelo Bonevardi y Eric Ray King. Como jurados internacionales actuaron: Umbro Apollonio en la II Bienal, Alfred H. Barr, Arnold Bode, Carlos Raúl Villanueva y Sam Hunter en la III. Lamentablemente, las nuevas autoridades de Industrias Kaiser Argentina no continuaron organizando la Bienal en 1968, como hubiera correspondido.

No se ha contado en cambio, desafortunadamente, con la comprensión del Fondo Nacional de las Artes, aunque colaboró financieramente para la edición del catálogo de la exposición Le Parc. Fuera de esto la acción de aquél apunta a favorecer otra clase de manifestaciones artísticas, y por cierto que lo hace con efectividad, gozando de merecido prestigio entre los artistas y el público que las alienta.

VII. Estimación del arte nacional

1. En el país. La enorme cantidad de gente que visita los museos y galerías en Buenos Aires (récord con motivo de la exposición Le Parc, en agosto-setiembre de 1967: 150.000 personas en dieciséis días que estuvo abierta al público) prueba que hay interés por el arte. Aun las "Experiencias", discutidas como ninguna exposición, han sido apoyadas por el público. En el Museo Nacional de Bellas Artes ha habido domingos de 20.000 personas, cada vez que se han expuesto obras de real valor, sobre todo en la exposición "De Cezanne a Miró", enviada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1968). Y en las provincias, aunque las cifras no son abultadas, también se realizan exposiciones de arte nuevo, merced a la tarea de grupos que se van formando en las grandes ciudades como Rosario, La Plata, Córdoba y Mar del Plata. Ultimamente se ha distinguido al Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, con la experta dirección de Jorge López Anaya, quien organizó en octubre de 1968 el Primer Simposio de la Crítica del Arte en Tandil.

Las galerías llegan a sesenta en la capital, de las cuales diez son de primera categoría, pero mal que mal todas viven de la venta de cuadros y aun de esculturas. Se calcula que en 1966 se realizaron 2.000 exposiciones, acercándose el volumen de ventas a 100.000.000 de pesos argentinos. Lo cual es bastante para una ciudad que hasta no ha mucho carecía de mercado artístico. No porque aumenten los coleccionistas profesionales, por decirlo así; porque aumentan los que sin ánimo de coleccionar compran obras de arte para adornar sus casas, siendo éstos más que aquéllos los que alimentan dicho mercado.

No obstante, la situación económica del artista que hace "experiencias" dista de ser satisfactoria. Necesita mucho dinero para realizarlas y no vende a menudo, ni siquiera las piezas que son vendibles. Aparte de que lo necesita también para viajar. De modo que la oferta supera a la demanda,

y por ahora aquéllos pueden desenvolverse gracias a los premios y bolsas de viaje que se han multiplicado en los últimos años.

El lector se preguntará tal vez acerca de la relación que hay entre esta situación económica y el carácter del arte nuevo, cada vez más experimental y por ello alejado de lo que tradicionalmente se llama "obra de arte". Relación que desde luego existe, indirectamente, en cuanto el artista inventor produce en una estructura de fuerzas e intereses económicos que lo pueden favorecer o entorpecer.

En los Estados Unidos, por ejemplo, aquel artista se ve favorecido por la estructura que crea el consumo en gran escala de todos los productos; pero aquí, ¿hay la misma o parecida estructura que lo sustente? El problema no admite soluciones simplistas, pues si bien no existe una próspera economía de consumo, las clases altas actúan como si existiera, y los artistas jóvenes vinculados a ellas adoptan los hábitos de vida que les permiten ser actuales con rapidez, sin saber cómo ni por qué.

Por otra parte, si se dejaran seducir por cualquier ideólogo de izquierda o derecha, ¿qué obras podrían hacer, fuera de repetir con timidez, como antes, las formas inventadas en los grandes centros del arte? Tal es la disyuntiva establecida por Germaine Derbecq en un artículo: "Si la juventud se equivoca, si los museos y las instituciones importantes que exponen sus obras se equivocan, si las personalidades que llegan a la Argentina para participar en los jurados de las grandes competiciones, si tantos críticos de arte de prestigio internacional se equivocan, entonces sólo queda un recurso para tratar de ver claro en esta alucinación colectiva: exigir los nombres de la juventud 'bien orientada, con escrúpulo y buena conducta'. ¡Valiente juventud! ¿La historia del arte de los últimos cien años no nos ha enseñado acaso y con exceso que la juventud 'mal orientada, desorientada, sin escrúpulos y sin conducta', ha sido la verdadera juventud, la que ha hecho los más grandes honores al arte de todos los países?"

Por esto digo, coincidiendo con ella, a menos que ocurra cualquiera de los cataclismos pronosticados, los artistas que inventan, en este país como en cualquier otro, no pueden sino seguir acumulando experiencias en procura de una mayor libertad para crear; a la espera de una cristalización político-

social y económica que permitirá perderla en parte, cuando valga la pena. Y los contempladores no pueden sino acompañarlos, so pena de desaprovechar la única posibilidad de dar sentido a la propia vida, por no atreverse a vivirla.

Entonces, como la meta es poco visible y no cabe la persuasión, sólo queda impulsar el libre juego de las fuerzas estéticas para que se produzcan las reacciones comprensivas del arte nuevo, antes de que las condiciones económicas se impongan, inclusive para favorecerlas. Lo que precisamente ocurre en la Argentina, por acción conjunta de muchos artistas y algunos críticos, mercantes y aficionados, cada día más, quienes determinan el vuelco artístico que se fortificará más adelante, cuando le corresponda.

2. En el extranjero. En cuanto a la estimación del arte nacional en el extranjero, también ha cambiado en el último quinquenio. La Argentina no figuraba entre los centros creadores del mundo; cuando más se reconocía a nuestros artistas capacidad de hacer con oficio y elegancia. Por cuyo motivo recibían algún premio menor y complacientes juicios de los grandes críticos.

Mas como digo, la situación ha cambiado, desde que Alicia Penalba ganó el gran premio de escultura en la Bienal de San Pablo 1961, Antonio Berni el gran premio de grabado en la Bienal de Venecia 1962, José Antonio Fernández Muro el gran premio de pintura en la Bienal Hispanoamericana 1963, Rómulo Macció el Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1963, Julio Le Parc el gran premio de pintura en la Bienal de Venecia 1966. Mientras los jóvenes obtienen premios en concursos organizados por otras instituciones: Rogelio Pollesello el Premio ESSO 1965; Dalila Puzzovio y Eduardo Rodríguez premios en el Festival de Lima 1966; David Lamelas en la Bienal de San Pablo 1967; Fernando Masa y Ary Brizzi en el VIII Festival Nacional de Arte, Calí, Colombia, 1968; Sarah Grilo y José A. Fernández Muro en la Primera Bienal Ibero-americana, Medellín, Colombia, 1968; Eduardo Mac Entyre y Josefina Robirosa en el Premio Códex, Buenos Aires, 1968. Aparte, por lo que se debe a la actuación sobresaliente de Marta Minujín, en París y Nueva York.

Todos los críticos europeos y estadounidenses que han pasado por Buenos Aires en esta época fueron sorprendidos por el alto nivel de nuestro arte joven; asimismo por la actividad de los museos, instituciones y galerías que los promueven. El primero que lo escribió fue Jacques Lassaigne: "Un reciente viaje a Buenos Aires, donde integré el jurado que otorgó los premios de la Fundación Di Tella, me ha permitido descubrir uno de los centros más activos de la pintura actual, un foco de creación con el que debemos contar en adelante... Pero yo no podía imaginar, lo confieso, la vitalidad, la amplitud de la vida artística cotidiana en ese país." (*Arts*, París, septiembre de 1963.)

Pero quien verdaderamente descubrió a nuestros artistas jóvenes y los presentó en Europa fue Pierre Restany, al escribir en *Domus* sobre "Buenos Ayres et le nouvel humanisme", un artículo agudo y prometedor. "Buenos Aires mi ha affascinato" —comienza diciendo— y explica luego su fascinación por el carácter de la metrópoli y porque los intelectuales practican la libertad sin restricciones. "Buenos Aires è alla vigilia di un grande mutamento organico, parangonabile a quello que fece di New York un centro internazionale della creazione contemporanea." Y todavía agrega: "Non é lontano il giorno in cui Buenos Aires se coprirá di un nuvolo di collezionisti, di gallerie, di critici e di osservatori, e sopratutto di 'creatori' d'arte al cento per cento argentina." (Abril 1965.)

Y bien, el vaticinio de Pierre Restany se está cumpliendo. El mismo lo comprobó cuando vino para asistir a la "Semana de Arte Avanzado en la Argentina" que organizada por el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella tuvo lugar entre el 25 y el 30 de setiembre de 1967, durante la cual expusieron sus obras casi todos los artistas inventores con que contamos, como ya dije.

También Lawrence Alloway escribió sobre nuestro arte, en 1966: "Buenos Aires ha sido desde hace algunos años una ciudad con una importante actividad de los artistas 'pop' y con un potencial mayor aún. Es claro que con el Premio Di Tella 1966 ahora es uno de los más vigorosos centros del 'pop-art' en el mundo. Los artistas de la más joven generación, que dominan la muestra, han hecho una síntesis de dos posibilidades estilísticas. Los elementos folklóricos, persistentes en el arte argentino, se han fusionado con las formas y temas internacionales del 'pop-art'. El resultado

es que la exuberancia de la herencia local ha sido asimilada en un estilo genuinamente internacional. El arte 'pop' argentino tiene una nueva claridad y poder..."

Más recientemente lo hizo Sam Hunter, cuando todavía era director del Jewish Museum de Nueva York. Nos había visitado en 1966 y refiriéndose a que los artistas argentinos son los más variados y maduros en cantidad considerable, observa: "It is a further irony of Latin American existence that the country which has abandoned constitutional law and civil rights, and closed down its two largest universities in the effort to stifle criticism and intellectual non conformism, is still producing the liveliest and, for that matter, the most subversive art south of the border." (*Minneapolis Tribune*, enero 8, 1967).

Fig. 1. Emilio Pettoruti: *El hombre de la flor amarilla,* 1932. 80 por 65,5 cm. Oleo sobre tela. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Fig. 2. Rómulo Macció: *Brazos cruzados,* 1967. 200 por 200 cm. Técnica mixta sobre tela.

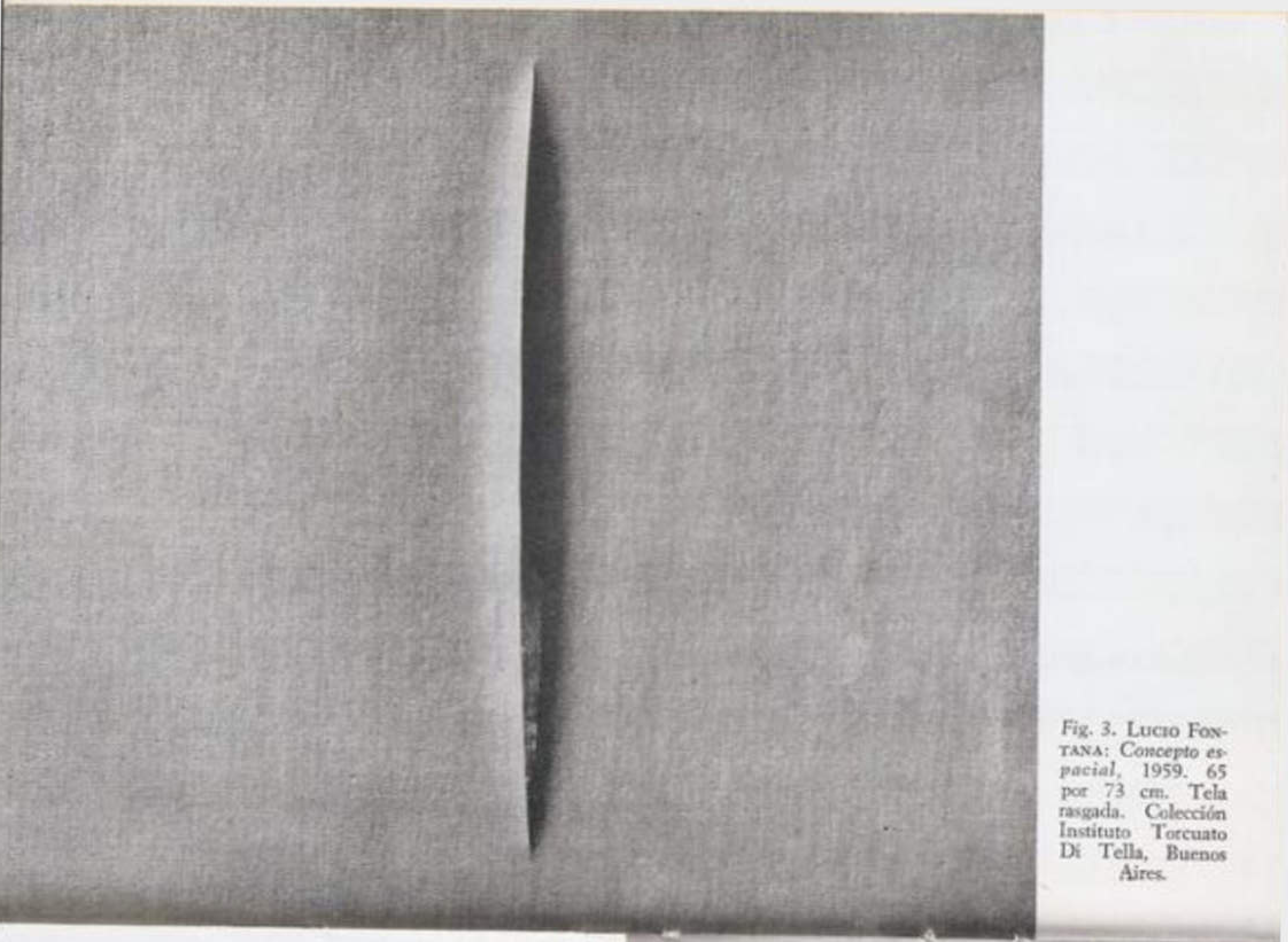


Fig. 3. LUCIO FONTANA: *Concepto espacial*, 1959. 65 por 73 cm. Tela rasgada. Colección Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

Fig. 4. Pablo Curatella Manes: *Proyección 8*, 1941-44. 20 por 20 por 5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

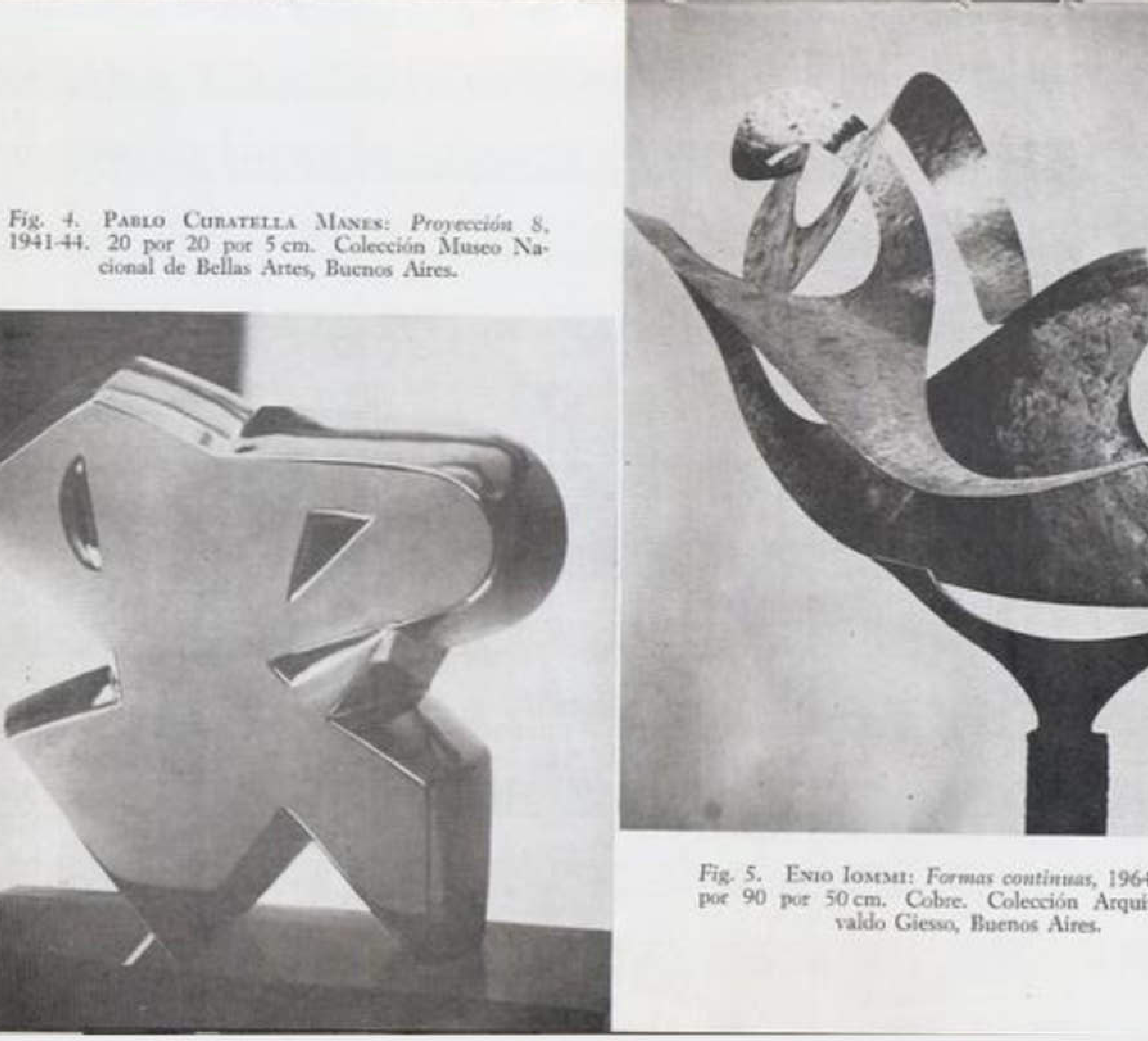


Fig. 5. Enio Iommi: *Formas continuas*, 1964-65. 120 por 90 por 50 cm. Cobre. Colección Arquitecto Osvaldo Giesso, Buenos Aires.



Fig. 6. SESOSTRIS VITULLO: *Totem,* 1947. 2,41 m de altura. Roble. Colección Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.

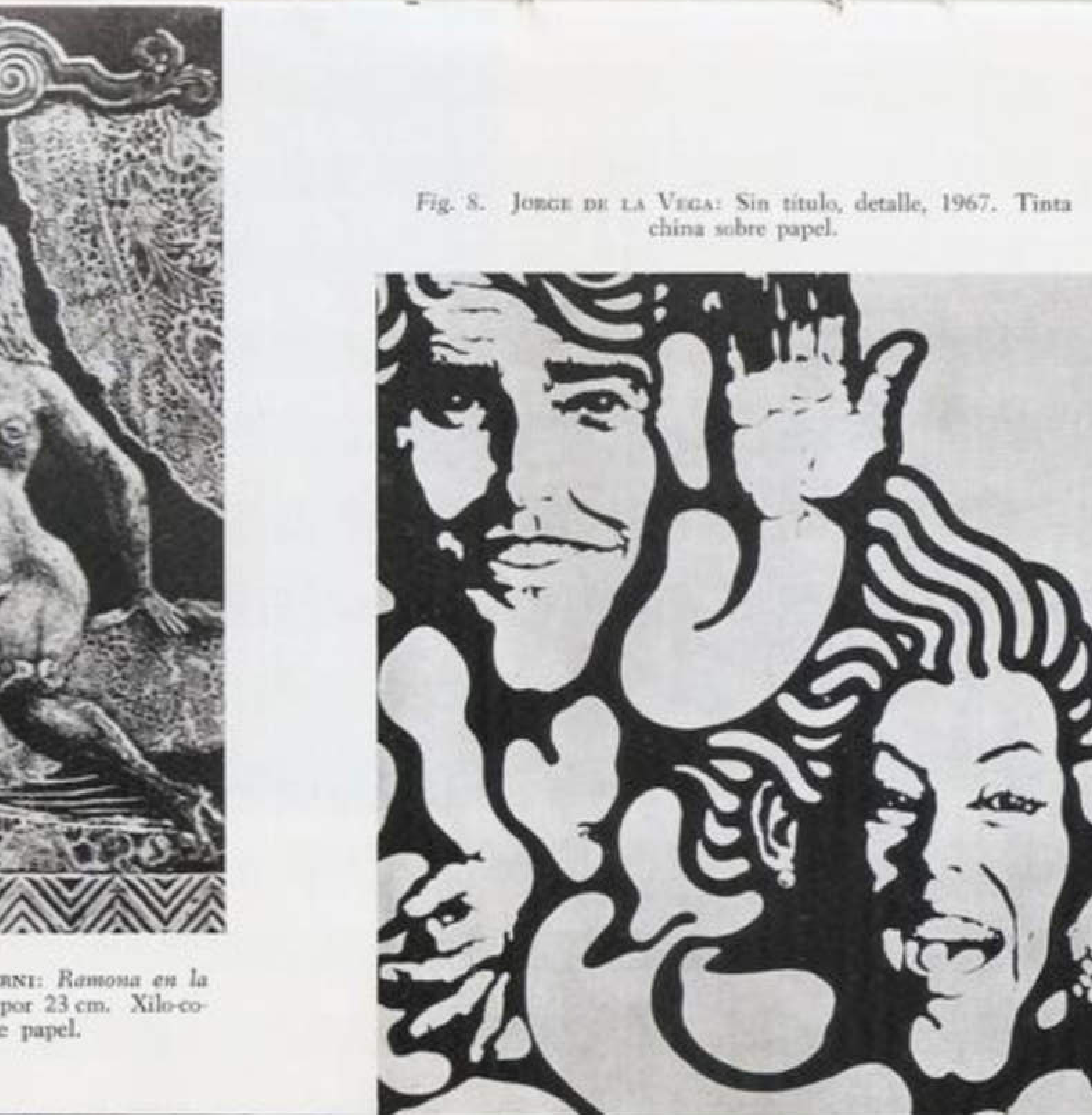


Fig. 7. ANTONIO BERNI: *Ramona en la intimidad*, 1964. 40 por 23 cm. Xilo-collage sobre papel.

Fig. 8. JORGE DE LA VEGA: Sin título, detalle, 1967. Tinta china sobre papel.



Fig. 9. Tomás Maldonado: *Desde un sector*. 70 por 70 cm. Oleo sobre tela. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Fig. 10. Alfredo Hlito: *Líneas tangentes*, 1951-56. 130 por 113 cm. Oleo sobre tela. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Fig. 11. Eduardo Mac Entyre: 25 *relieves*, 1967. 150 por 150 cm. Acrílico sobre tela y madera.



Fig. 12. Carlos Silva: *Kannon*, 1965. 180 por 180 cm. Oleo sobre madera.



Fig. 13. EMILIO RENART: *Centro mutante*, 1967. 100 por 100 por 250 cm. Resina, poliester, armazón metálica.

Fig. 14. Juan Antonio Fernández Muro: *Leaden gray*, 1964. 160 por 132 cm. Técnica mixta. Colección Alfredo Bonino, Nueva York.



Fig. 15. Sarah Grilo: *La espera*, 1964. 140 por 126 cm. Oleo sobre tela.

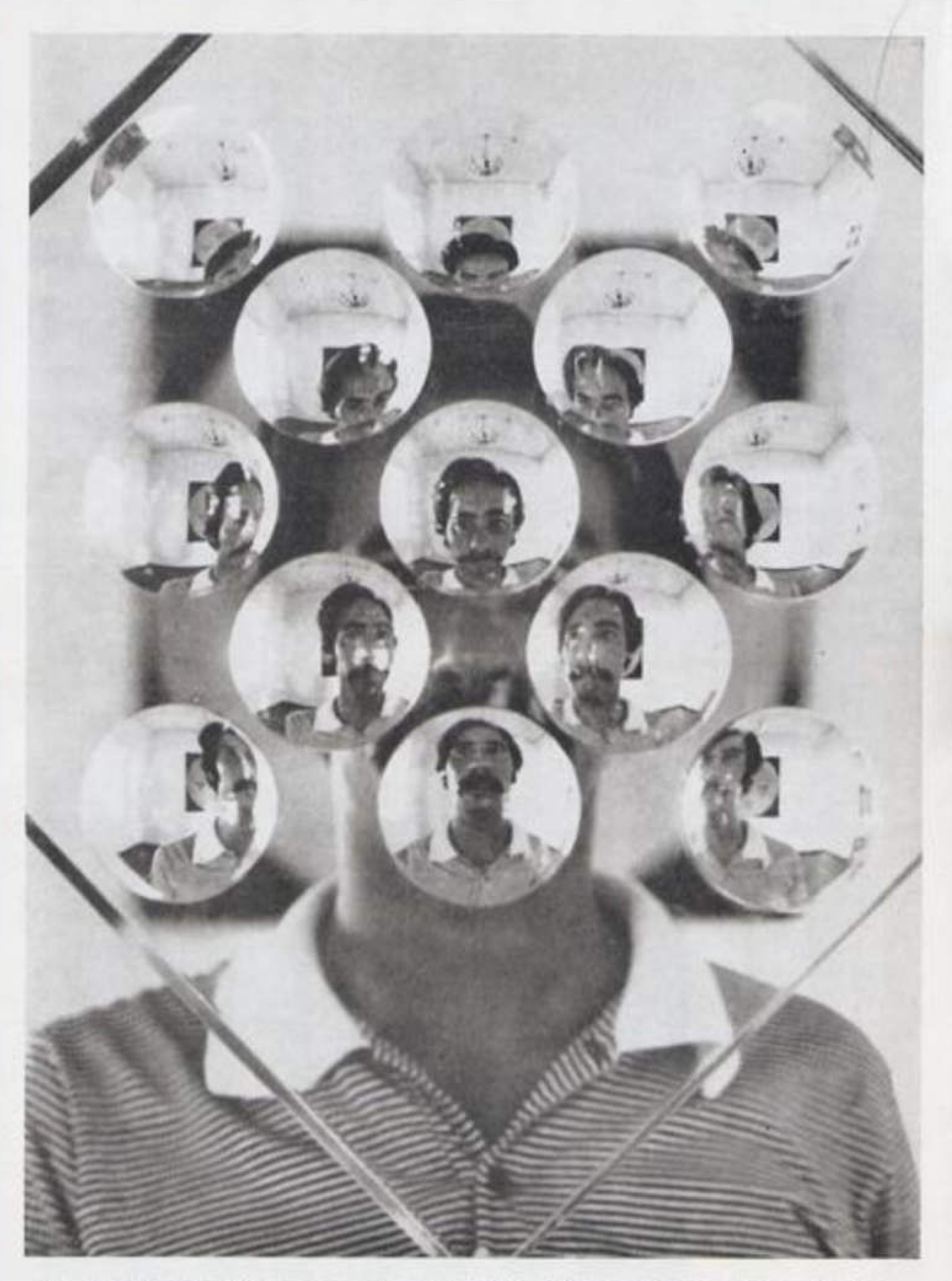
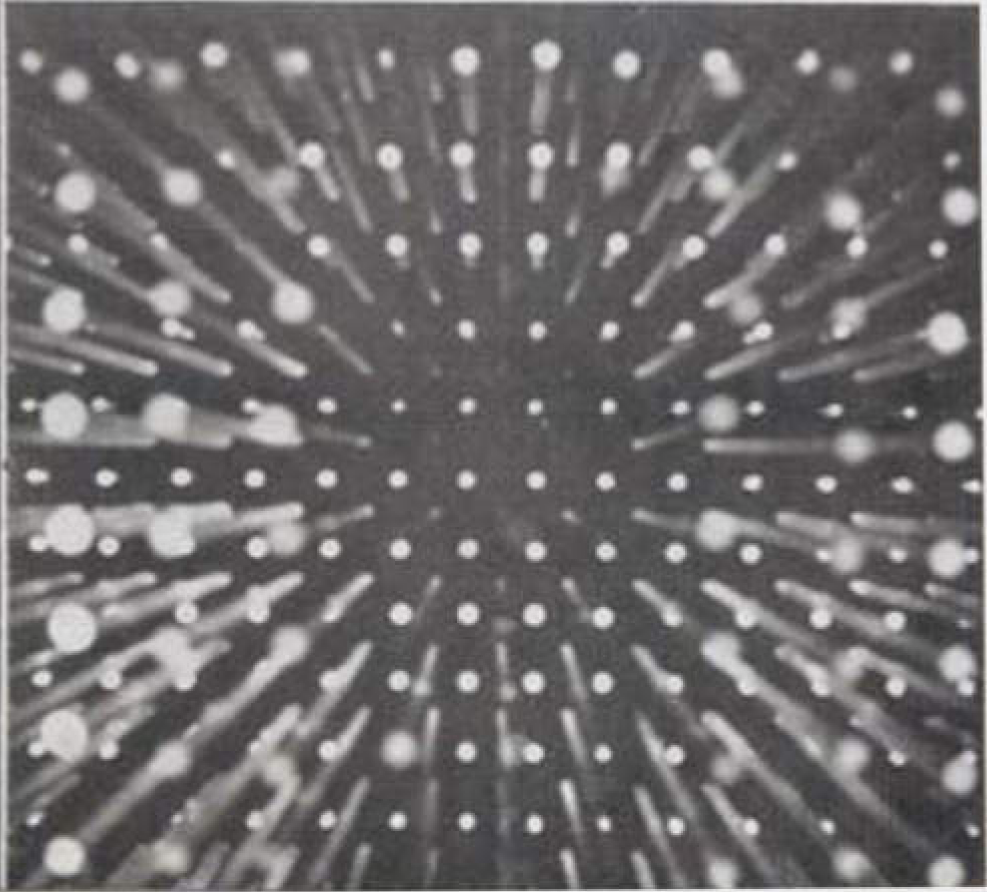


Fig. 16. Rogelio Polleselo: Sin título, 1968. 33,3 por 33,3 por 5 cm. Acrílico.

Fig. 17. Hugo Demarco: *Vibración*, 1967. 60 por 60 cm. Caja de fórmica y sistema mecánico con movimiento real.

Fig. 18. Horacio García Rossi: *Estructura de luz instantánea*, 1965. Sistema de lámparas con luz intermitente y movimiento real.



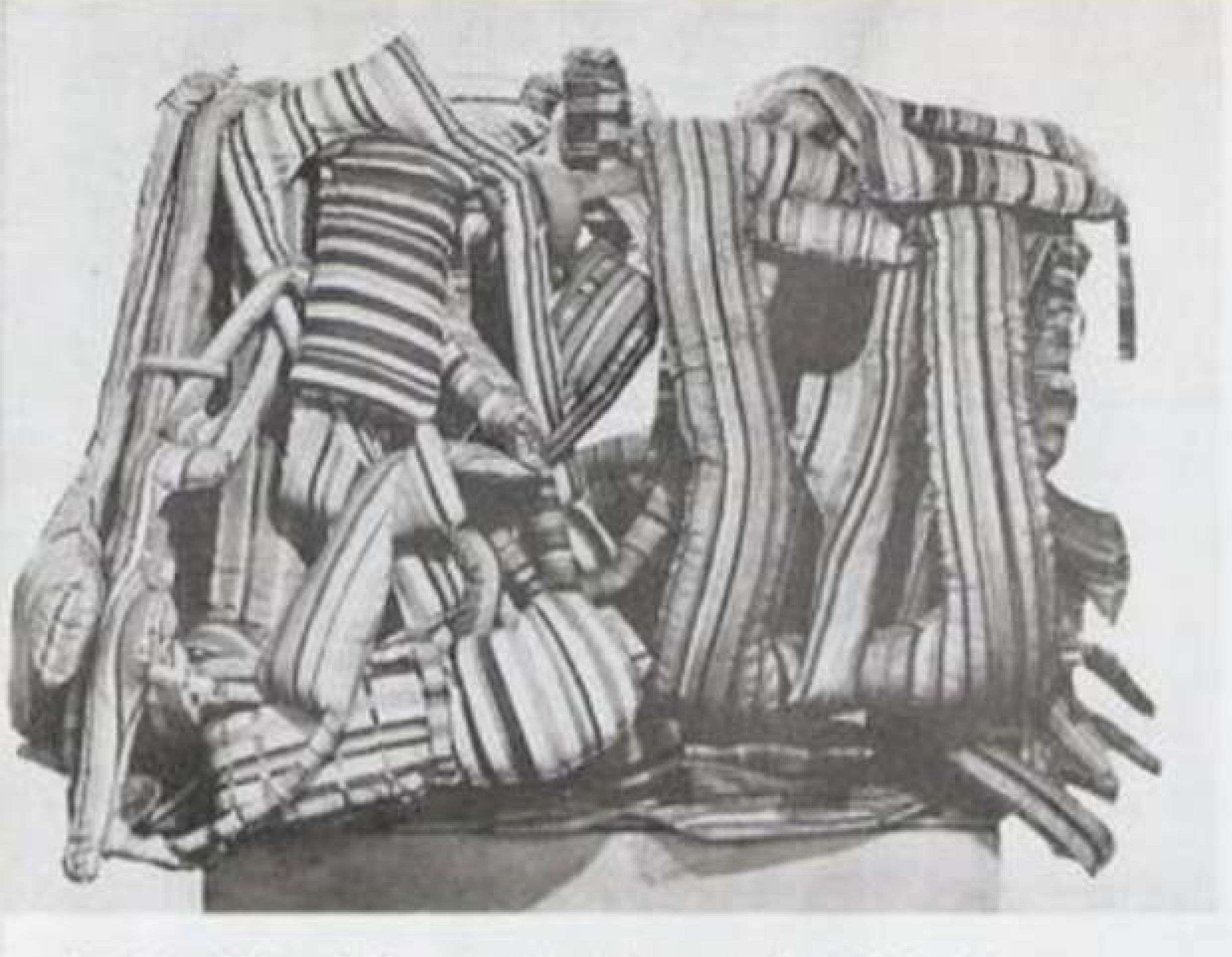


Fig. 19. Marta Minujin: *Revuélquese y viva,* 1964. 300 por 200 por 200 cm. Tela, goma pluma, madera y resortes. Colección Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

Fig. 20. Marta Minujin: *El batacazo,* 1965. 8 metros cuadrados. Vidrio, aluminio, neón y polietileno.

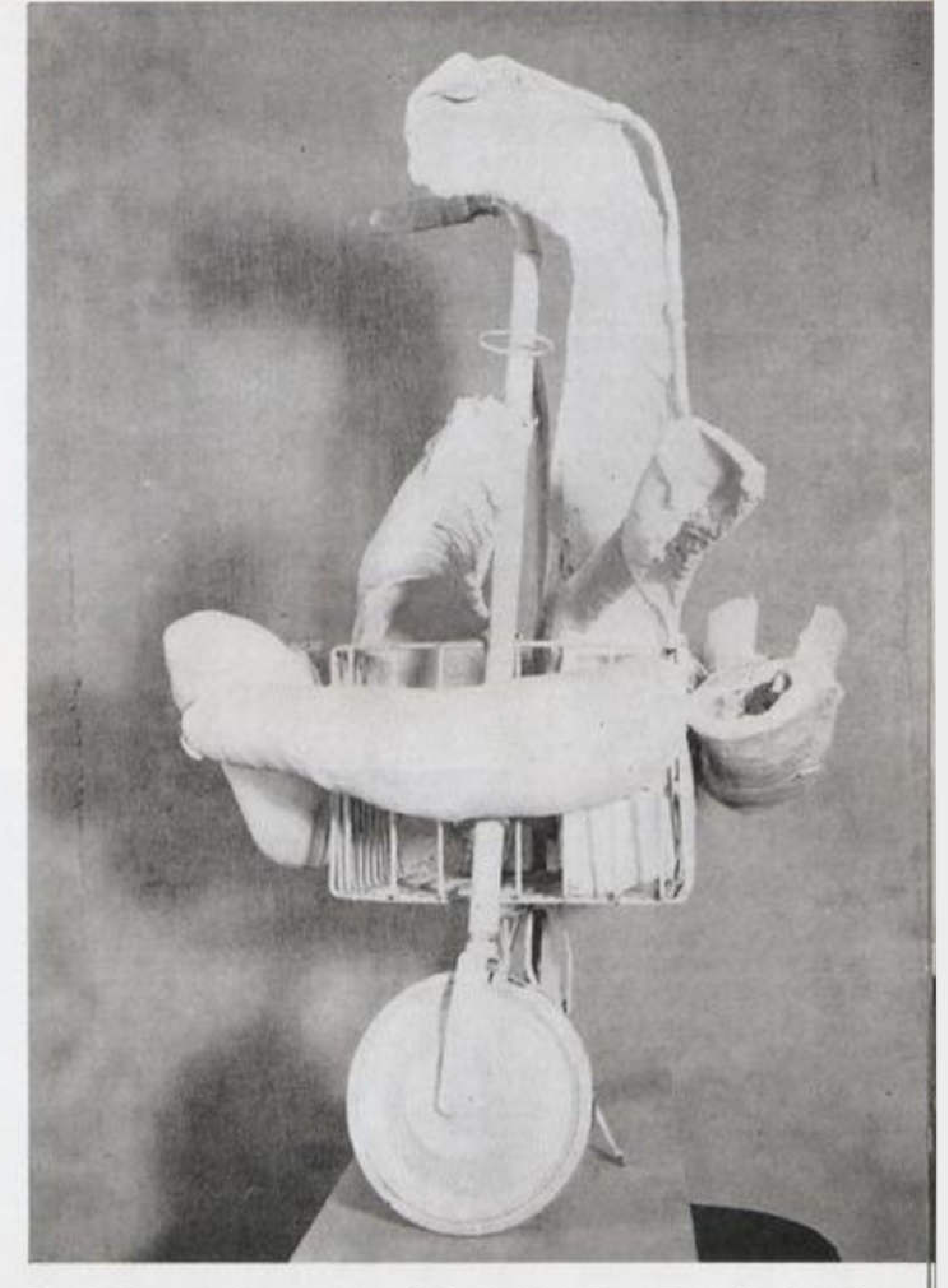


Fig. 21. DALILA PUZZOVIO: *La carretilla de gas,* 1964. 150 por 75 cm. Yeso hospital. Colección Alfredo Bonino, Buenos Aires.

Figs. 22, 23, 24 y 25. Rubén Santantonín y Marta Minujín: *La Menesunda*, 1965. Sala de 10 por 14 m en el Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.



Fig. 23

Fig. 24

Fig. 25

Fig. 26. Gyula Kosice: *Hidromural móvil*, detalle, 1966. Variados materiales. Galería Embassy, Buenos Aires.



Fig. 27. Ary Brizzi: *Universos paralelos* Nº 2, 1967. 55 por 55 por 218 cm. Acrílico y piroxilina.



Fig. 28. LUIS ALBERTO WELLS: Techo en la casa de Jorge Romero Brest, 1966. 300 por 250 cm. Tela pintada sobre armazón de madera.

Fig. 29. GABRIEL MESSIL: *Continuidad*, 1967. 3 elementos: 212 por 115 por 48; 212 por 114 por 52; 212 por 170 por 70 cm. Madera y esmalte.

Fig. 30. Delia Cancela y Pablo Mesejean: Sin título. Experiencias Visuales, 1967. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.



Fig. 31. Edgardo Giménez (al fondo): 8 *estrellas negras*, 1000 por 130 por 110 cm., madera y esmalte. Y Ricardo Carreira (primer plano): *Ejercicio con un conjunto de materiales*, 500 por 700 cm. Experiencias Visuales 1967, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.



Fig. 32. ANTONIO TROTTA: *Alta tensión.* Estructura metálica e hilo de nylón. Experiencias Visuales, 1967. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

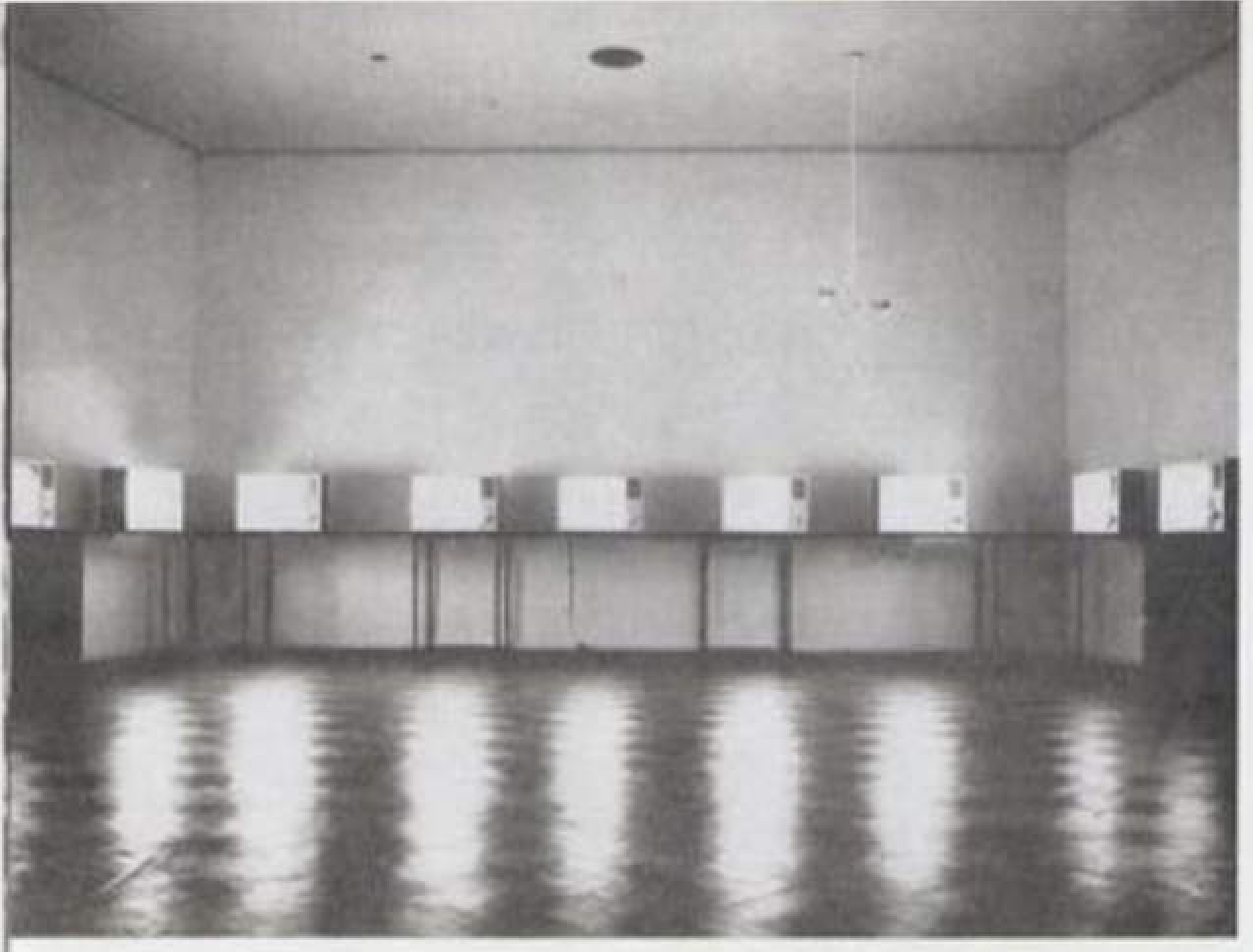


Fig. 33. David Lamelas: *Situación de tiempo.* 14 televisores. Experiencias Visuales, 1967. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

Fig. 34. Roberto Jacoby (al fondo): *Información y comunicación*, y Jorge Carballa (primer plano): *20 llaves con más posibilidades*. Experiencias, 1968. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

Fig. 35. Roberto Plate: *El baño.* Vista desde el exterior. Experiencias, 1968. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

Fig. 36. Roberto Plate: Clausura policial y judicial.

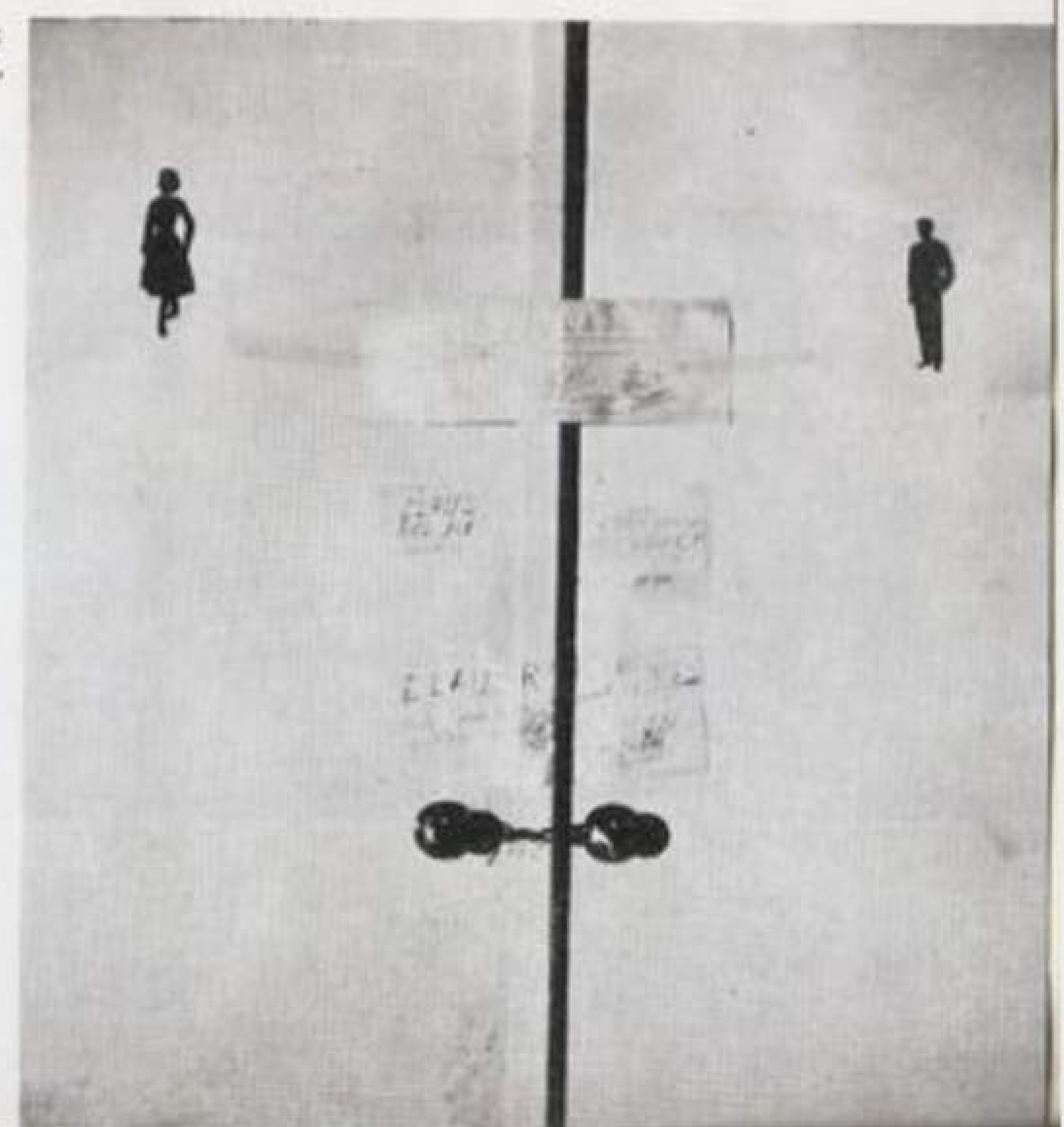




Fig. 37. OSCAR BONI: *La familia.* Experiencias, 1968. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

Fig. 38. MARGARITA PAKSA: *Presentación de un disco.* Experiencias, 1968. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

Figs. 39 y 40. Escena de la rebelión de los participantes en las Experiencias, 1968. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

Fig. 40





Fig. 41. Alfredo Rodríguez Arias: *La granja*, 1965. Alambre y sustancia plástica.



Fig. 42. Alfredo Rodríguez Arias: Personajes de su obra titulada *Aventuras I y II*, 1967. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

Jorge Romero Brest EL ARTE EN LA ARGENTINA



